中华文化简史一本通

Zhonghua Wenhua Jianshi Yibentong

历史大讲堂



五千年文化 “快读中国史”

错过的历史，永恒的文化

一个远离历史文化、头脑中失去这方面知识的人是贫穷的。作为中国人，我们只有全面、深入地了解民族的历史，才能更好地把握今天，创造明天。

从头读到尾，一本书感悟中华璀璨文化的博大精深。



北京工业大学出版社

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

中华文化简史一本通

Zhonghua Wenhua Jianshi Yibentong

历史大讲堂





五千年文化 “快读中国史”

错过的历史，永恒的文化

一个远离历史文化、头脑中失去这方面知识的人是贫穷的。作为中国人，我们只有全面、深入地了解民族的历史，才能更好地把握今天，创造明天。

从头读到尾，一本书感悟中华璀璨文化的博大精深。

北京工业大学出版社

总目录

中国文化简史：青山依旧在——明清文化简史
中国文化简史：百家争鸣与大一统——春秋战国秦汉文化简史
中国文化简史：风流与盛世——魏晋南北朝隋唐文化简史
中国文化简史：理学与意趣——宋元文化简史

History of Chinese Culture

中国文化简史

明清文化简史

青山依旧在

王立——主编



北京出版集团公司
北京出版社

青山依旧在
明清文化简史
王立——主编
北京出版集团公司
北京出版社

目录

明
一、皇恩浩荡下的知识分子
科举制度的改革
八股文的幸与不幸
二、诗与散文——拟古还是性灵
追寻汉唐风范
拟古潮流因何而起
我是谁——性灵诗歌的文化心态
性灵小品文精巧细致
亦诗亦画，风流儒雅
三、笑谈中的古今世事
英雄之一——帝王将相
三国英雄谱
英雄之二——草泽豪俊
上天入地的浪漫期望
对《西游记》的续补
四、再现生活——舞台杂剧的生存状态
转喉押调度新声
“奇绝文字”合南北
舞台背后的执笔者
五、挥毫之间的典雅
书道之传承
挥毫泼墨者其为谁乎
六、画笔下传承的盎然气韵（上）
丹青历程
从来不见梅花谱，信手拈来自有神——徐渭
七、画笔下传承的盎然气韵（下）
人物画——从写实到写意
皇宫里的纸上风云
八、峨冠博带的载体——书籍刊印（上）
兴旺的背后

五花八门的官刻版本
九、峨冠博带的载体——书籍刊印（下）
四海之内皆书坊
私家刻书者——毛晋
十、柔媚的光辉——青花瓷
有明一代的琳琅满目
青花瓷器下西洋
浓郁的伊斯兰文化风格
十一、华夷交融，中西碰撞
西方儒者——利玛窦
西学东渐与东学西渐
十二、紫禁城与拙政园——建筑的两极
巍峨紫禁城
苏州园林甲江南
清
一、思想与学术
由义理而入考据
转向经世致用
二、唐宋遗风——最后的诗文
繁荣再现——清诗
清初诗人
宗宋与宗唐——前中期的交叉曲
性灵诗派——乾隆新声
同光体——晚清诗坛的主唱
新体诗——清末诗界革命
老树春深更着花——清词中兴
清初三大家
清中叶的词派嬗变
清后期词坛——西风残照
多变的追求——散文
清初三大家
桐城派古文
传统古文

梁启超和“新民体”
心性流淌——小说
文言与白话——诉诸笔端的人生
谴责与讽刺——晚清小说的现实主题
丰富多彩的舞台艺术——戏剧
前期传统戏剧创作——一分为三
南洪北孔——传统戏剧的两座高峰
花部兴起
京剧诞生
清末戏剧改良运动
三、挥毫捉刀之间的典雅——书道中兴
清初书法——笔意率真
中期书法——帖学、碑学与篆刻
晚清书法——碑学兴盛
四、尺素丹青写性情——绘画
清初画坛——宫廷与民间的分野
清初四王——画苑正统
清初四僧与金陵八家——遗民情趣
中期画坛——流彩纷呈
扬州八怪——水墨的心灵反叛
宫廷绘画
晚清画坛——旧貌与新颜
传统技法——人物与山水
新的转向
五、园林建筑
圆明园
颐和园
避暑山庄
外八庙
六、书籍刊印
《四库全书》
《古今图书集成》
书籍出版——三分天下

刻书家张海鹏
附录
明·清
返回总目录

明

中西文化的广泛交流

元朝末年，政治腐败，土地高度集中，同时水旱灾害频仍，广大农民流离失所，阶级矛盾迅速激化。从公元1351年开始，农民起义风起云涌。以朱元璋为首的农民军利用乱世的有利时机，逐步发展扩大，1368年，朱元璋在应天府（今南京）称帝，国号明，同年八月，明军攻占元大都（今北京），元朝灭亡。

朱元璋吸取元朝灭亡的深刻教训，建国之初采取一系列的政治措施巩固中央集权，为社会经济、文化的恢复和发展提供了有利条件。

明文化在继承盛唐之风和宋元文明的基础上，重视与西方文化的广泛交流。在明朝较为宽松的对外政策的引导下，中西文化亲密接触、相互融合，掀起了中外文化交流的新高潮，为世界文化的发展做出了杰出的贡献。

一、皇恩浩荡下的知识分子

科举制度的改革

科举制度在中国的历史是相当久远的。早在两汉时期，盛行一种察举制度，有些学者认为，这就是科举制的前身。正式的开科取士是隋朝的创举，然后经历了唐、宋两朝的改革发展，到明朝达到极盛。这时候通过考试录取做官的人已经达到一种规范化、制度化的程度。

明朝的开国皇帝朱元璋在建国之前就重视人才的收罗与运用，曾下达“设文武二科取士之令”，一时传为美谈。建国之后，他就把他这些诏令付诸实施，自洪武三年（1370）八月开始，“特设科举，务取经明行修、博通古今、名实相称者”，并且还“亲自策于廷，第其高下而任之以官”。后来他发现通过科举当了官的人大多比较年轻，理论与实践有所脱节，大失所望，于是废科举，改为汉代的察举来选任人才。察举制度推行了十年，由于举荐的人数多而且越来越滥，朱元璋感到有恢复科举的必要。1382年，恢复科举制，两年后礼部颁布“科举成式”，此后明清两代几百年的时间，科举制度基本上按照这个模式来运作。



明时期全图

1384年颁布的科举成式规定把科举分为四个级别，分别是童试、乡试、会试、殿试。

童试又叫作童生试，就是童生为了考取府、州、县学的生员（即俗称的秀才）所进行的考试。明代的童试又包括县试、府试、岁试、科试四个阶段，只有通过岁试之后的童生，才可以成为生员，称为“进学”。这些生员在参加科试后，优胜者才有资格参加乡试。



朱元璋画像

乡试又叫作“乡闱”，在各省省会举行，三年一次。由于考试时间安排在中秋八月，所以又称秋闱、桂试等。这一级别的考试，由皇帝钦定的正副考官主持。乡试共分三场，三场皆中者，就成了举人，俗称孝廉。中者前五名叫“五魁”，“五魁”之首叫作“解元”。只有中了举人的，才拥有了一种正式的科名和做官的资格。



国子监

会试是在乡试后第二年在京城举行，由皇帝钦定的主考官和同考官主持，参加考试的是各省举人。一般会试的时间定在当年的二月，所以会试又叫作春试、杏榜。会试也是分为三场，三场皆中者成为贡士，贡士第一名叫作“会元”。

紧接着会试之后举行殿试，殿试又叫作廷试，于三月一日在朝廷上举行。这时候的主考官，明朝初年是由皇帝自己主持，但是明朝中叶之后，皇帝就很少参与其中了。殿试只试策一场，考试的结果没有黜落者，仅仅是分出贡士的名次来。殿试发榜，有三甲：一甲赐进士及第，第一名称状元，第二名称榜眼，第三名称探花，这三个人，又叫作三鼎甲；二甲赐进士出身，有若干人，第一名称传胪；三甲若干人，赐同进士出身。一身兼有解元、会元、状元者叫作“三元及第”，这是最高的荣誉。有明一代，三元及第者，只有两个人，一是洪武二十四年（1391）的状元黄观，二是正统十年（1435）的状元商辂。

洪武十七年（1384）制定的科举成式沿用几百年，历明清两朝，其间虽然有一些内容或者形式上的变动，但是大体上没有脱离这一总体的格局。可见明初科举制度对后世的影响。

八股文的幸与不幸

明代科举制度成式对后世产生的重大影响，还有一点就是在科举考试内容上采取八股文这种专门文体。八股文又称制艺、时艺、时文、八比文，这些不同的名目指的都是一种事物。根据题目来源的不同，又有不同的称呼，如题目来源于“四书”的叫作四书文，来自“五经”的叫作五经文。每一篇八股文都是由破题、承题、起讲、入手、起股、中股、后股、束股八个部分构成，有人认为这就是“八股文”的名字由来，但是这是一种错误的理解。所谓八股，指的是起股、中股、后股、束股四个部分，每个部分当中都有两股排比、对偶的文字，合起来总共为八股，这才是“八股文”名字的真正由来。

八股文的渊源可以追溯到唐代的试帖诗和宋代的经义。唐代进士考试的五言八韵试帖诗首联即破题，次联就是承题，然后又有颔比、颈比、腹比、后比，最讲究对仗工整，结构布局与八股文有类似之处。到了宋代，时文已经演化成从破题到结尾十个固定的段落，这可以说就是明代八股文的前身。

八股文除了形式上的种种规定之外，还有一些韵律方面的讲究。汉语的文学作品，包括诗词曲赋在内，都可以说是音调的单位，所以音韵的考究常存在于八股文中间。

那么现在应该如何来看待八股文呢？这个问题已经讨论过许多年了。八股文似乎已经成了一种人人厌弃的作品形式，文集书目都不会编入。“制艺者，遵命文学而已；时文者，用过弃之者也。”但是这些对八股文的指责其实是与八股文本身没有什么关系的。八股文怎么说也只是一种文体形式而已，正如启功所说：“不但这种文体不负责，还可以说是这种文体被人加上的冤案”，而金克木对此也有评价，他说：“任何一种表达形式（或者说任何体裁），都既可以表达造反，又可以表达磕头；八股文之所以只表达磕头而不表达造反，原因很简单，是那个高高在上的只许磕头，不许造反。进一步，或深追一层，是喜欢磕头，痛恨造反。”于是执笔的知识分子，一则为了求得飞黄腾达的功名，二则为了避免祸患，只好作一些迎合的话语，这其实也是可以理解的，否则后果就

不堪设想了。有一个例子，明嘉靖年间，山东乡试，某试子做“无为而治”题，末尾来一句结论道：“继体之君，未尝无可承之法；但德非至圣，未免作聪明以乱旧章。”这话引起“高高在上者”的勃然大怒，结果下令捉拿，杖责致死。可见写什么、怎么写，其实不是八股文本身所决定的，也不是某些有良知的知识分子决定得了的。

二、诗与散文——拟古还是性灵

追寻汉唐风范

诗歌与散文有着十分长远的历史渊源。最早的诗歌总集《诗经》开韵文诗体之一代先河，而先秦诸子的学术思想都是用散文的体裁写成的。到有明一代，诗歌与散文的文风几经变换，明代初期的文坛上气势恢宏，宋濂、方孝儒、雄文天、刘基、杨维桢诗性风流，一时胜代遗逸，人才辈出，风神飘举，统领风骚。

这时候的诗文有一种拟古的气象。说起拟古之风，总会让人想起唐宋时候的古文运动，当时文坛上的一些著名人物纷纷打起“复古”大旗，希望借助汉朝以来优秀的文学传统一反六朝骈体文的纤巧华丽和空洞无物，但是唐宋时期古文运动的根本目的在于借助古文革新开创一条文学发展的新路，正像韩愈所说“师其意、不师其辞”。但是明代初期文坛上兴起的一股追寻汉唐风范的潮流，不但在理论上文必师秦汉、诗必师盛唐，在创作实践上，也是以古人为标本，处处效仿，所以称为“拟古”。

一般认为，明初拟古的风气，是“开国文臣之首”宋濂首倡。宋濂认为“文学之事……当以圣人之文为宗”，对于后世的诗文，他动不动就谴责它们为“风花烟鸟之章”。继宋濂之后，举起拟古大旗的是宋濂的弟子方孝儒。方孝儒的拟古言论表现在他对后世诗文抨击的言语之中：“后世之作者，较奇丽之词于毫末，自谓超乎形器之表矣，而浅陋浮薄，非果能为奇也。”“近世之诗，大异于古。”仿佛因为“大异于古”就是冒天下之大不韪了。与宋、方同时，也有其他一些文学家发出拟古的言论，著名的诗人杨维桢说“非先秦两汉弗之学”，认为只要不是先秦两汉的文章风格与作文技法，就是不应该学习仿效的。著名诗人高启的诗，被人赞扬说是“拟汉魏似汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋”，时人以为

达到极至了，但是就是没有自己的独创风格。

之后兴起的闽中诗派和茶陵派，接过宋、方、杨、高等人开创的拟古旗帜，继续传承。林鸿是闽中诗派的代表人物，他尊奉盛唐诗歌之风，认为“唯唐作者可谓答成……学者当以是为楷式”。他自己作诗也是专学唐人，一味模仿。在他的带动下，闽中一带诗人竞相效法盛唐诗风，形成一个闽中诗派。而明代的诗歌，首先是在闽中一带昌盛的，所以他们推崇盛唐的思想，对后来的诗坛产生了非常大的影响。有人认为，后人作诗师法唐朝，认为唐诗是正宗，其“胚胎实兆于此”。

茶陵派的代表人物是成化、弘治年间的李东阳，由于他的籍贯是湖南茶陵，所以他和他的弟子门生组成的诗派就叫作茶陵派。在李东阳看来，唐以外各个时代的诗歌都是不值得推崇和仿效的。他评价六朝和宋元时代的诗歌时说，虽然这中间也有一些比较好的，但是不能够代表这个时代的特点，而且也不能够深得诗歌的真谛，“只是禅家所谓小乘，道家所谓尸解仙耳”。这一评论，过于尖刻，不能不说是他的主观臆断。他还认为，宋人写的诗歌，由于受到理学思想的影响，思想比较深邃，哲理性比较强，但是与唐诗相比，相差太远了；元代诗歌相对来说有复归质朴的特点，于是内涵相对浅显，注重形象表达，倒是离唐诗近了一些，但是也不能够尊为典范，因为“所谓取法乎中，仅得其下耳”，既然有那么多的唐诗可供模仿，何必再把元代的诗歌拿来效法呢？

讲到明代文坛的拟古倾向，不得不谈“前七子”和“后七子”，他们对明代前期拟古思潮的继承和发扬，使拟古运动在明代文坛中真正占据了举足轻重的地位。明弘治年间（1488～1505），李梦阳、何景明、边贡、徐祯卿、王九思、康海、王廷相七人结成一个文学团体，“文称左迁（左丘明、司马迁），赋尚屈宋（屈原、宋玉），古诗体尚汉魏，近律则法李杜（李白、杜甫）”，至于历史上其他的文学家一概嗤之以鼻，“非是者弗道”。由于这七人在文坛上的影响，明代文学拟古思潮一时风行，后人称他们七人为“前七子”。既然有“前七子”，那么就肯定会有“后七子”，嘉靖年间（1522～1566），李攀龙、王世贞、宗臣、谢榛、徐中行、吴国伦、梁有誉七人，支持“前七子”的主张，结社宣传，发扬天下。这七人才高门望，例如李攀龙有“文苑之南面王”之称，而王世贞更是“声华意气笼盖海内”。这些人“文必西汉，诗必盛唐”，认为这

之后的书是不应该去读的。“后七子”拟古思潮的影响，直到万历年间（1573～1619）还能够感觉得到，所以自弘治至万历这一百多年的时间，是明代文坛拟古风潮的鼎盛时期。其中“前七子”“后七子”等人的功劳是不可磨灭的。

拟古潮流因何而起

想了解明代诗文拟古风潮兴起的原因，就要深入分析这些拟古主义者们所批判和抨击的对象。无论是宋濂、方孝儒，还是后来的“前七子”“后七子”，他们共同抨击的目标是宋代的“理气诗”和“以文为诗”。所以，如果从整个中国文学史上来看，这个时代的拟古风潮，无疑体现了一种对宋元一代诗文流弊的反动。

所谓“理气诗”，指的是宋代诗人受到当时流行的理学思想的影响，在诗歌创作中不自觉地融入了许多哲理，虽然使诗歌增加了许多深度，但是忽略了诗歌的形象艺术以及通俗表达，结果诗歌中充满了说教气息，失去了唐代以来的质朴纯真的美感。著名的理学家朱熹有一首诗歌是这么写的：

半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。

问渠哪得清如许，为有源头活水来。

这首诗虽被后人广为传诵，但都是作为一首哲理诗来理解的，它说明了人的思想就像水一样，必须有源头的活水作为补充，流水不腐，否则就会僵化，没有了创新和清晰的思辨能力。所谓“要让你的思想流动起来”，正是这个道理。至于宋朝的散文，更是“长于议论而欠弘丽”“尚理而病于意兴”，甚至“言理而不言情”，使诗歌的文学性大大减弱。还有一些理学家“以文字为诗、以议论为诗”，把诗歌变成了压韵的语录讲义，“以论理为本，以修辞为末”，这就是所谓的“以文为诗”。“以文为诗”更加忽视了文学的自身特点和规律，使得诗歌难以卒读，味同嚼蜡。

明代拟古文学家极力反对这种创作方式，他们强调诗文之间各方面的不同，认为诗歌首先应该“吟咏性情”，而文章也应该首先是文学性和可读性。李东阳认为，早在“六经”中诗文已经分家，各有各的写法，写诗应该像《风》《雅》《颂》，写文章应该像《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》。他指出诗之区别于文的最大之处是诗歌独特的表现手法：“以其有声律讽咏，能使人反复讽咏，以畅达情思，感发志气。”那么，怎样才能够改变宋代诗文的弊端呢？在他看来，学习先秦两汉的古文、效法盛唐时期的诗歌，这才是正途。

明代拟古运动还有一个重要的批判对象，那就是当时流行的“台阁体”这一宫廷文学形式。所谓“台阁体”，指的是明初由杨士奇、杨荣、杨溥（人称“三杨”）开创的一种应景、颂圣、题赠、应酬之类的诗文，内容千篇一律，多为歌舞升平粉饰太平的诗文。“三杨”在明成祖、仁宗、宣宗、英宗四朝都是官居高位，成为所谓的“台阁重臣”，他们所作的诗文就叫作“台阁体”。这一类的诗文，如杨士奇的《西夷贡麒麟早朝应制诗》《圣德诗十首》等，雍容典雅、词气安闲，但是内容空洞、陈陈相因、白草黄茅、纷芜靡蔓，至于“成、弘间，诗道旁落，杂而多端”，更可悲的是“众人糜然和之，相习成风”，终至“庸肤之极，不得不变而求新”了。针对这种“流于庸肤”“气体渐弱”的危机局势，以李东阳为代表的“茶陵派”试图以“宗唐法杜”为旗帜，希望能够扫除文坛上的冗长拖沓，于是“永乐以后诗，茶陵起而振之，如老鹤一鸣，喧啾俱废”，给“台阁体”诗风以沉重的打击。之后，“前七子”“后七子”继续以拟古法则批判“台阁体”，极有明一代诗坛大盛。他们对“台阁体”的批判不但有改革文体、文风的要求，而且还有一定的思想解放的意义，因为对宫廷歌舞升平文学的反对，本身就是一种革命性的挑战权威、冲破束缚的行动。

正是因为拟古文人对宋人“以文为诗”和对明初“台阁体”的批判，“情”和“意境”在后来的诗歌创作中才得到了重视。宋人写诗，大多不怎么重视“情”，或者说他们对“情”的重视程度远远不如对“理”的重视程度高。宋人“言理不言情”的思潮大大违背了诗歌本身的艺术特征，“感心而动目者，一发于诗”，这一点正是明代拟古主义者所追求和倡导的。在《梅月先生诗序》中，李梦阳说：“情者，动乎遇者也，幽岩寂滨，深野旷林，百卉既痱，乃有缟焉。山英之媚枯，缀疏横斜，奇绮清浅之

区，则何遇之不动矣？……故天下无不根之萌，君子无不根之情，忧乐潜之中，而后感触应之处，故遇者因乎情，情者形乎遇。”徐祯卿说：“夫情能动物，故诗足以感人。”所以诗是什么呢？诗其实就是“心之精神发而声者也”。

如果说“情”是诗歌创作的灵魂，那么意境就是诗歌美感体现之所在。如果一首诗没有意境，无论它的文辞多么华美，内容多么丰富，都难以体现出这首诗的美感。明代诗人把诗的意境称为“情景”，认为“景乃诗之媒，情乃诗之胚”，二者是缺一不可的。诗歌创作的真谛，就是“发情景之蕴”，所谓“遇境即际，兴穷即止”“情景妙合，风格自上”，都是这个道理。正是因为受到追求“情景”的启发，明代诗人开始对民间诗文有所重视，比如李梦阳高度评价了市井流传的民间歌谣，认为它们中间有许多有价值的东西。何景明也认为民间诗歌质朴真实，这是那些士大夫们写不出来的。王廷相则亲自研究、学习民间诗歌的创作，他写的十首《巴人竹枝词》就是对民歌的一种模仿。这种对民间诗歌的重视和研究，与当时在市井百姓当中兴起的通俗文学相互对应，共同表达了明代文学思潮的新动向，其中的积极意义是不言而喻的。

但是，无论“前七子”和“后七子”的主张产生了怎样的积极意义，在他们后来的著作中却难免出现了一种唯古是尊的错误倾向。古人的诗歌和散文，无论是内容、格调、风尚、音节以及一切内在的意境和外在的形式，都成为这些拟古主义者逐篇模拟的对象。一味地拜古贱今，在精华的取舍方面不免带有盲目的主观意识。何景明认为“文自西京、诗自中唐而下，一切吐弃”“文非秦汉不以入于目，诗非汉魏不以出诸口”“诗自天宝以下，文自西京以降，誓不纡其毫素”“大历以后书勿读”。这种“文不程古则，不登于上品”的思想与主张，在清算宋人“理气诗”以及明初“台阁体”的同时，也阻塞了后来诗文创新之路。

其实拟古主义文学家内部发展到“前七子”“后七子”的时候，就已经显露出危机的征兆。“前七子”中的何景明，已经对盲目的仿古隐含的弊端有所认识，他曾经指责李梦阳“刻意古范、铸形塑模”“如小儿依物能行，独趋颠仆”。“后七子”之一的谢榛，一边在鼓吹诗以初唐、盛唐为宗，一边又主张兼收并蓄、采取各家之所长，尤其是重视性灵的抒发，比如他曾经说过：“万物一我也，千古一心也。”他认为诗文的绝妙之处

在于自然，而不是单纯的仿古，所谓“妙则自然”。这使得李攀龙、王世贞大为愤慨，“岂其使一眇君子肆于二三兄弟之上！”于是众人自作主张，把谢榛从“后七子”里面除名。

单纯的拟古，在晚明时期已经在文坛上失去感召力量，再次发起明代诗文革命的，就是性灵派文人。

我是谁——性灵诗歌的文化心态

所谓“性灵”，大致是“反诸内心”，并且把内心的东西真切地表达出来的意思。“夫性灵皎于心，寓于境。境所偶触，心能摄之；心所欲吐，腕能运之”，只要是真情所在、发诸笔端，那么无论是写帝王将相也好，写才子佳人也好，写生活琐事也好，写花鸟虫鱼也好，甚至写蝼蚁蜂蝶、诙词谐语、亲子之情、男女之事，都是真诗妙文。

早在万历年间，当时的大思想家李贽就对八股考试进行了批评，认为八股考试在四书五经上寻章摘句，“咸以孔子是非为是非”，这是对人心灵和个性的一种束缚和摧残，只能够使人丧失本真自我，本来纯净的本心被后天习得的道理见闻所蒙蔽。他提出自己的“童心说”，认为“童心者，真心也”“天下至文，未有不出于童心者焉”。在“童心说”的基础之上，他又提出应该重视“性情”，认为“声色之来，发于性情，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？自然发于性情，则自然至乎礼义，非性情之外复有礼义可止也。”作诗作文，也必须要以“童心”和“性情”为源泉或者根本。万历十八年（1590），李贽与公安袁氏初次会面，从此他的思想对后来公安性灵派文学产生了深远的影响。

公安袁氏，又称“袁氏三兄弟”，指的是袁宗道、袁中道和袁宏道三兄弟。他们在与李贽初次会面的时候，就已经以诗文著称一方。万历十八年，李贽游历到公安，在一座庙里与袁氏三兄弟会面，几个人谈天说地，意气风发。李贽称赞三人的脱俗性灵，尤其是称赞袁宏道为世间“英灵男子”，说他“识力胆力，皆迥绝于世”，而袁氏三兄弟也对李贽的思想深为敬佩：“先生一见龙湖，始知一句掇拾陈言，株守俗见，死于古人语下，一段精光不得批露。”尤其是对那些离经叛道的言论，三袁更是真诚

折服。此后，袁氏三兄弟文风更加倾向于发掘内心世界，追求一种人心与自然的本真领悟与表达。“至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风，巨鱼之纵大壑。能为心师，不师于心；能转古人，不为古转。发为语言，一一从胸襟流出，盖天盖地，如象截急流，雷开蛰户，浸浸乎其未有涯也。”“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”。

由于这三人的影响，公安一带文人争相尊崇性灵，一时形成“公安”一派。他们或喜悦或悲伤，七情六欲之所致，都拿来写作诗文：

言既无庸默不可，阮家哪得不沉醉？

眼底浓浓一杯春，恸于洛阳年少泪。

如此狂放不羁的表面，掩藏着一颗真实质朴的心灵。当年阮籍驾车出行，信马由缰，走到没有路可以前进的地方，怎么办呢？大哭一场而已。千古之下，有袁氏这样一首诗，几百年的音符，在这里产生了一种似是而非、似非而是的共鸣。狂放不羁是与恃才傲物相互表里的，袁宏道也表达了他的直率性情：

一言不相和，大骂龙额侯。

长啸振衣去，漂泊任沧州。

真实的性灵是与自然结合在一起的，而天地之间的山山水水也被诗人的情趣所点燃，生机勃勃而又意趣盎然：

村老无花也自新，山茶红似女儿唇。

数茎白发春前长，一点青峦雨后真。

莺欲下枝先作语，鹊能占梦亦如人。

锦戈金络纷纷去，飞向晴空十里尘。

性灵小品文精巧细致

公安派不但写诗如此，即使是在作文的时候，也是远离经典古文、摒弃说教礼法，随心所欲、散漫风流，真正在文中贯彻“心我天地如一”的理念。灵气盎然的小品文是三袁最擅长的，这种文章无论是从选材定题还是从表达方法上来说，对呆滞死板的八股文都是一种反动。

袁宏道游览极乐寺庙，说那里有“百练千匹，微风水上，若罗纹纸。堤在水中，两波相夹，绿柳四行，树古叶繁，一树之荫，可覆数席，垂线长丈余”，又说看到“对面远树，高下攒簇，间以水田，西山如螺髻，出于林水间”。由于看到这里“南风不用蒲葵扇”的景致，于是便有了“纱帽闲眠对水鸥”的感慨。“何日挂进贤冠，作六桥下客子，了此一段情障乎？”其实古代有许多文人都有一种隐居山水间的心态，或者称之为“弃世情结”，但是有这种情结的人，起先大都在积极地奉行出世信条，修身齐家治国平天下，只有一旦发现自己的理想受挫，才会想起归隐山林，以梅为妻，以鹤为子，结庐于仙境，唱着“敖吏身闲笑五侯，西江取竹起高楼”或者“妻太聪明夫太怪，人何寥落鬼何多”——正像落榜的经历成就了“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”这样一首千年传诵的绝妙诗句一样。像袁氏三兄弟这样正值壮年，事业上也并没有十分重大的挫折，却也要处处流露出归隐的心态来，即使是一时的“为赋新词强说愁”，也足见他们的生动飘逸与空灵洒脱。

除山水之外，小品文的写作题材多种多样，不一而足。例如袁中道在《寿大姐五十序》中回忆幼时与大姐之间的手足亲情，生活中的琐事细节被袁中道用细腻的笔法娓娓道来，字里行间流露的真情使得读者宛然就在他们的周围。而袁宏道在《虎丘中秋夜》一文中着意描写苏州的市民风俗，张扬声色之欢，写出正常的人间社会之景象：“虎丘八月半，土著流寓，士夫眷属，女乐声伎，曲中名妓戏婆，民间少妇好女，崽子娈童，及游冶恶少，清客帮闲，傒童走仆之辈，无不鳞集。自生公石、千人石、鹤涧、剑池、申文定祠下，下至试剑石、一二山门，皆铺毡席地坐。登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。”

性灵小品文在晚明非常盛行，除三袁之外，李流芳、张岱、归有光

等人也竞相在文坛上崭露头角，创作了大量精美细巧的散文片断。归有光所作的《项脊轩志》回忆了自己与祖母、母亲以及妻子三代的真情，也是摘取寻常往事，录在笔端，却能够在平凡的回忆里面抒发出“瞻顾遗迹，如在昨日，令人长号不自禁”的感情来。尤其是描写自己与妻子之间的深情，单单是那一句“庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣”就足以把填塞胸膛的思念表白于日月之间，使人叹为观止。

许多文学家还表达了对当时社会生活长卷的关注，比如张岱就写过诸如《世美华堂》《金山竞渡》《越俗扫墓》等描写民间风情、工艺杂技的小品文，还编辑了一部《夜航船》，收集奇闻逸事，以供读书人在读圣贤之余消遣。

亦诗亦画，风流儒雅

晚明时期，一些画家创作的放荡不羁、不合礼法的诗文也是晚明性灵文学中重要的组成部分。这些亦诗亦文亦画的人物有家喻户晓的唐寅，有他的朋友祝允明、文征明以及狂生徐渭等等。他们无论写诗还是作画，都是“独抒性灵、不拘格套”，从人的自然欲望出发，表达孤傲不羁的个性，这逐渐成为他们的艺术宗旨。无论是“堕水堕驴都不恨，古来一死博河豚”的徐渭、“闲来写就青山卖，不使人间造业钱”的唐寅，还是“有花有酒有吟诵，便是书生富贵时”的祝允明，都天真率直。唐寅写过几首题为《漫性》的诗，其中有四句说：“此生甘分老吴阊，万卷图书一草堂。龙虎榜中题姓氏，笙歌队里卖文章。”这几句诗，把一个曾经追求过八股功名而不得，然后沉湎于青楼歌舞之中的“江南第一才子”写活了。社会法统既然已经荒诞化，那么何不在制度之外寻找自己心灵的归宿呢？于是他一边为自己死去的妻子写着“镜里形骸春共老，灯前夫妇月同圆”，表达自己对妻子的深切悼念，一边为害了相思病的妓女写着“门外青苔与恨添，和书难寄鲤鱼衔”，表达自己对妓者痴情的理解。



大明通行宝钞

当然，性灵文学家的率性有时候也会走向极端。比如徐渭性情狂傲，晚年愤激整个社会，更不把任何人放在眼里，有时候达官显贵到他的寓所拜访，他也是拒绝接待。他常常自己一个人带些酒，叫一些乡下人或仆人来，陪他到酒馆一块儿喝酒。这其实还是可以理解的，让人不能够理解的是有时候他甚至“自持利斧击破其头，血流被面，头骨皆折，揉之有声”或者“以利锥锥其两耳，深入寸许”。这种自残的做法只能说是已经有精神分裂的症状了。追求性灵到了这种地步，已经不再是追求本真的美了。

三、笑谈中的古今世事

英雄之一——帝王将相

如果说诗歌和散文是上层文人的雅好，那么小说，尤其是明清时期的话本小说则完全是老百姓喜闻乐见的一种文化艺术形式。明清时期的话本小说本来也的确是为了市井街头说书的艺人说唱用的，所以都是用章回体，而且在结尾的部分往往会设置一个悬念：“要知后事如何？且听下回分解”，这几乎成了明清小说回目结尾的一贯样式。在小说当中，为了适应说唱的传统，也夹杂着许多诗词歌赋，有的甚至整个小说几乎成了一部弹词作品，如清代的《绘图第一奇女》，又叫作《十粒金丹》。

明代是古白话小说发起并鼎盛的时期，这时候比较著名的作品如《三国演义》、《西游记》、《水浒传》、《金瓶梅》、《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》（合称“三言”）、《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》（合称“二拍”）、《封神演义》、《东周列国志》等，大都是写英雄人物的所作所为，所以可以说是一系列英雄人物的传记。什么是英雄？人类最早的认识，当然认为英雄只限于帝王将相，所谓的“成大事者”，用下层人民的说法就是建功立业的人。这种观念在中国一直到了明代前期仍旧占主导的地位。把古今多少帝王将相的事迹都付诸笑谈中的时候，小说也就出来了。作为“第一才子书”的《三国演义》就体现了作者帝王将相的英雄观。

《三国演义》可以看作是明代小说的发端，它问世于元末明初，是中国第一部长篇章回体小说。这部书是根据史书《三国志》改编而来的，从内容上来看，它是一部彻头彻尾的纯粹的英雄演义故事。从书的开篇“宴桃园豪杰三结义、斩黄巾英雄首立功”开始，无论是“虎牢关三英战吕布”，还是“关云长温酒斩华雄”，写的都是英雄人物在战场上打打杀

杀的情节。读者通过刘备的仁义（真的也好，假的也罢）、关羽的忠心、诸葛亮的机智、曹操的狡诈，可以看出作者罗贯中在创作这部小说时满怀的激情。然而，作者所描绘的英雄并不是普通的市井人物，而是叱咤风云的帝王将相，这就反映了作者的英雄观还是没有脱离原始的古典英雄观念，从而也就使作品明显地带上了正统文化的色彩。但是这并没有影响到它被下层百姓所喜爱，反而还赢得了许多知识分子的青睐。不但一些所谓“白发渔樵”喝着浊酒，在河桥夜雨中点一盏油灯来笑谈，就是一些书生，也常常在自己四书五经的旁边，摆一部《三国演义》来看，以至于一些士人书生以为书里的故事就是信史，结果常常闹出笑话来。清朝末癸卯年湖南乡试，一道题目就是“三国人物优劣论”，结果场上试子多半把诸葛亮奉为头把交椅，甚至把“巧借东风”“木牛流马”当作论据，可见《三国演义》在当时的影响之深。至于对平常老百姓的影响，那更是难以估量，老年人中间有几个不知道赵子龙在当阳桥前长阪坡杀得七进七出的故事？

《三国演义》讲述的故事，前后延续达二百年之久。东汉末年，军阀割据，无论是朝廷册封的正式的各个州郡的太守刺史，还是一些势力庞大的地方地主，逐渐脱离软弱的中央政权，互相自保，互相征战。张角的黄巾起义更是沉重地打击了中央政权，使得地方各派势力在剿灭起义军的斗争中更加壮大。后来董卓专权，独断中央，引起十八路诸侯讨伐董卓，但是由于各怀心计，结果未能成功。司徒王允设连环计策，借吕布之手杀掉董卓，但是并没有平定天下混乱。诸侯中曹操依托兖州、青州地方练兵，日益壮大，官渡一战败袁绍，寿春一战败袁术，雄踞黄河以北。孙权继承父兄基业，坐镇江东，拥有六郡八十一州，有长江作为天然屏障，偏安一隅。而汉朝宗亲刘备，却是穷困潦倒，依托公孙瓒，投靠曹操，寄居陶谦，叨扰刘表，从来没有自己稳定的根据地。后来他三顾茅庐，请诸葛亮出山辅佐，诸葛亮劝他联合孙权，占据荆州，然后西图西川、汉中，最后北上收服曹操，这就是著名的“隆中对”。刘备采纳诸葛亮的意见，派他出使东吴。诸葛亮在东吴舌战群儒，赢得孙权的支持，赤壁一战大败南下的曹操，奠定了刘备在荆州的地位。之后兵分两路进取西川、汉中，使刘备有了自己的地盘，可以安心称帝。可是这时由于镇守荆州的关羽大意，破坏了与东吴的关系，不但丢掉荆州，自己也战死沙场。刘备为了报仇，兵发东吴，在猇亭被陆逊火烧七

百里连营，大败而归，自己也羞愧至死。这之后，西蜀势力大减，尽管有诸葛亮一力撑持，但也是独木难支。诸葛亮在七擒孟获、平定南方叛乱之后，不久又挥师北伐，但是由于魏国国力昌盛，六出祁山而不得，他自己也郁郁而死。之后姜维继承诸葛亮遗志，但是已经是没有成功的希望了。魏国国力日益强大，最后终于灭了蜀国。随后王浚楼船顺长江而下，抢夺天险，征服了东吴，三国终归于晋。

“纷纷世事无穷尽，天数茫茫不可逃。鼎足三分已成梦，后人凭吊空牢骚。”二百年的历史被罗贯中写在几十万字里面，有详有略，生动自然，体现出作者广阔的视野与大气的手笔。

三国英雄谱

罗贯中着意塑造的英雄人物中，刘备是第一位的。刘备的形象是一位仁慈的君主，败走新野之际，两县百姓跟随他背井离乡、弃城而走。前有滚滚的江河挡住去路，后有曹操十万追兵将至。刘备带着这些百姓，日行不过几十里，谋士劝他放弃民众，他说：“举大事者，必以人为本。今人归我，奈何弃之？”让人去告诉逃难的百姓，如果不愿走的，可以留下归顺曹操。两县百姓高声答道：“我等虽死，愿随刘使君！”于是扶老携幼，就着几只小船，“滚滚渡河”。恐惧、混乱、嘈杂使无数人呼儿唤女，“两岸哭声不绝”。刘备说这些百姓都是为了自己而遭受这些危难，自己还有何面目活在世上？于是要跳河，被手下人拦住。这一段侧面加正面的描写最能够体现刘备作为一个以仁政闻名的君王形象。

书中对诸葛亮的描写也是相当成功的。他的聪明睿智表现在他虽在隆中高卧却自比管乐，未出茅庐而知天下三分，其余“火烧博望”“火烧新野”“舌战群儒”“草船借箭”“借东风”“三气周瑜”“七擒孟获”“六出祁山”，甚至在死后还能够吓走司马懿，通过这些情节把诸葛亮超凡的才华生动地描绘了出来。诸葛亮不但有着过人的智慧，他还有着古代知识分子摆脱不了的忠君思想。他当年躬耕于南阳，受了刘备三顾茅庐之谊，“由是感激”“遂许先帝以驱驰”。后来他在蜀汉“事必亲躬”，完全以刘备的意志行事。刘备为替关羽报仇，不听诸葛亮劝阻，发起倾国之兵七十五万，

远征东吴。结果连营七百余里被陆逊一把火烧掉，败走白帝城，崩驾永安宫。临终把诸葛亮叫到床前说：“世子可辅则辅，不可辅，汝可为西川之主”，当时把纶巾羽扇、风神飘举的诸葛亮吓得汗流浃背，发下毒誓说自己绝对不敢有非臣之念，一定记住托孤言词，辅佐好世子刘禅。“受命以来，宿夜忧叹”，唯恐误了刘备的期望。尽管他知道阿斗是一个扶不起来的昏君，但是仍然鞠躬尽瘁，死而后已。五月渡卢，六出祁山，明知不可为而为之，已经不是一个智者的风范了。诸葛亮这种矛盾人格的体现是与千百年来的知识分子的文化传统有关的，孔儒文化对知识分子的渗透，使所有的知识分子在重视自身才艺培养的同时，也必须培养自己的忠君思想，这是德行和气节的一种最重要的表现。

如果说诸葛亮身上体现出传统的忠君思想的话，那么关羽更是忠肝义胆的最佳化身。关羽自从和刘备桃园结义以后，时时刻刻没有忘记那句“不求同年同月同日生、只求同年同月同日死”的誓言，可以说他对于刘备的忠诚已经融化在兄弟情意的理念之中了。关羽曾经在弹尽粮绝的时候被曹操抓获，但是他在投降曹操之前还要和张辽约好三个誓愿，最重要的就是一旦得知刘备的去向，自当辞别曹操，前去投靠。曹操为了收服关羽，待关羽如上宾，所谓“三日一小宴、五日一大宴，上马一提金、下马一提银”，讲的就是这一段故事。但是关羽对于曹操给予他的金银财宝一概视为无物，唯独欣赏曹操给他的“赤兔马”，因为他听说这匹马可以日行千里，一旦知道刘备的下落，当即可以跨上战马去与刘备相会了。关羽忠诚信义的形象跃然纸上。

相对于刘备手下的人物来说，罗贯中对曹操和孙权的描写，显然带了许多主观贬抑的倾向。曹操被描绘成一个“宁可我负天下人，不可天下人负我”的奸诈形象。他生性多疑，而且为人心狠手辣。初始他落难，官府行文到处捉拿，他和陈宫逃到吕伯奢家中，吕伯奢一家人杀猪打酒接待，他却因为疑心吕家人要阴谋害他，结果杀掉吕家一门老小而去。后来他患头疼疾病，找来神医华佗医治，华佗说要开颅动手术，结果曹操勃然大怒，以为华佗是刘备的奸细，予以杀害。通过这些细节的描写就把曹操的这一形象表达出来了。对于孙权的描写稍微公正一些，但是作者一边借曹操的口称赞孙权是“生子当如孙仲谋”的英雄，一边又屡次通过关羽之口骂孙权是“碧眼小儿、紫髯鼠辈”。虽然是出于关羽的狂妄无

知，但是考虑到作者对关羽的推崇，这一点是不难理解的。这里只能理解为作者自己的观点。

英雄之二——草泽豪俊

帝王将相的英雄观念后来逐渐平民化，这在施耐庵的小说《水浒传》里有所体现。

《水浒传》是一部描写北宋末年农民起义的长篇小说，这一点注定了小说写作对象的平民化。从语言上来说也是如此，《水浒传》上所用的语言，已经脱离了《三国演义》里的半文言传统，最典型的就是把"说话"由"玄德曰""孔明曰"改为"宋江道""武松道"，这是一个非常有意义的发展变化。小说这种文化艺术形式，从根本上来说，首先是供一般文化程度的读者所阅读的。



水浒人物林冲

《水浒传》在叙事顺序上并没有比《三国演义》更加成熟，甚至可以说叙事顺序反倒退后了一步。《水浒传》基本上采取了单线叙事方式来安排故事情节的发展。先是洪太尉误放妖魔，为一百单八将的出现奠定了基础，然后由高俅发迹引出王进出走，在华阴遇到史进，水浒人物开始登场。史进引出鲁智深，鲁智深引出林冲，林冲引出杨志，杨志引出晁盖、吴用、刘唐、阮氏三兄弟等人，接着引出宋江，宋江引出武松，武松再引出宋江，宋江引出花荣等人，然后又在江州引出李逵等人。待到梁山好汉闹江州劫法场之后，《水浒传》最精彩的部分可以说已经写完了，虽然以后仍然有杨雄杀妻、时迁偷鸡、解珍解宝闹登州等等许多精彩篇目，但是已经有一些拼凑的痕迹。

在主要人物的描写方面，施耐庵无疑做得非常成功。比如写鲁智深的鲁莽，安排在潘家酒楼上听歌女诉说冤情，鲁智深当时就要去打镇关西，最后终于在第二天三拳把镇关西打死了，后来做了和尚，还是不改旧日禀性，几天素食，就说“口里淡出个鸟来”，思量着喝酒吃肉；林冲的性格就比鲁智深的直率显得优柔一些，自己的娘子被人欺负，因为对方是自己上司的儿子，就不敢发作，后来被逼无奈，走投无路才在风雪夜里山神庙前杀掉仇人，上了梁山落草为寇，这个形象是最真实的；杨志的遭遇也是可以理解的，早先押送花石纲在黄河里翻船，逃到江湖上，一旦听说朝廷大赦，就赶到东京，想再次“谋个前途”，可惜被当权者陷害，几天没有钱使，在街头卖刀，正在窝火，却有流氓来挑衅，这时候没有谁会再有理智了。杀掉牛二，刺配大名，得梁中书赏识，派他押送生辰纲。杨志一路上小心谨慎，处处在意，可惜还是中了吴用等人的计策，丢了生辰纲，万念俱灰，上二龙山落草；宋江最讲究江湖义气，身为朝廷官吏，给案犯通风报信，因此遭到连累，逃走在江湖上，最后还是落了一个发配江州的下场。在江州醉题反诗，犯下死罪，幸好被梁山好汉救走，无可奈何之际只能够放弃做良民的打算，当了山寨头领；武松的形象也很丰满，景阳冈上打老虎，阳谷县里做都头，都是一个知规矩识礼节的君子，但是由于替兄长报仇，法制的手段走不通时，就采取了过激的手段，杀了人，刺配到孟州，打了蒋门神，后来被张都监招进府里，做了一个护院的家将，他又成为一个规规矩矩的人。但是

后来受到陷害，这使得他的性格大变，变得粗暴乖戾，杀人无数，动不动就想攻击别人，最后在二龙山落草。另外，在描写一些非主要人物时，虽然只有寥寥的几笔，也都是写得栩栩如生。



水浒人物李逵

书中对英雄人物的描写，一个最成功的地方，就是没有把任何一个英雄绝对美化，在写他们光明正大的同时，也写出了他们的阴暗一面。英雄也是人，不是神仙，不是圣人，所以就不可避免会有一些人类共有的自私心理。比如写李忠、周通二人的吝啬；晁盖为了自己村庄的平安，去明火抢夺西溪村的镇妖宝塔；戴宗管牢城营，向犯人索要钱财；时迁为饱口福，偷别人的鸡吃；蔡福、蔡庆见钱眼开等等。就是宋江，也为了引诱秦明落草为寇不惜牺牲秦明的一家老小，最后还说“不如此，怎能够使统制断绝牵挂”。

上天入地的浪漫期望

文学中的浪漫主义，到了明朝，集中体现在一部神魔小说《西游记》里面。

说到《西游记》，首先要谈论的是作者。《西游记》的作者是不是吴承恩，在当前西游研究中这是一个争论日趋激烈的问题。百回本《西游记》的作者是谁，问世时即为悬案，清代研究者曾托名给丘处机，也已被证明为伪说。直到小说作者研究成为正式学术课题，胡适、鲁迅两位拓荒者，依据前人思路与吴承恩生平资料，始推定吴承恩为《西游记》作者。在他们看来，首先，可以证明百回本西游产生在嘉靖至万历初年——作者时间条件；其次，西游小说含有大量淮安方言及一些淮土民间传说——作者语言条件；再次，淮安文献中仅有吴承恩写过性质不明的《西游记》——记载条件。加上吴承恩本人“性敏多慧，复善谐谑”，与西游诙谐幽默的风格正合拍；最后，吴承恩的某些生活经验与小说情节细节有一致性。正是依据这些，胡鲁二人断了一桩三百年悬案，后来文学史及出版物均接受二人的论断。

一般来说，比较流行的《西游记》都是百回本，这种版本可以追溯到金陵世德堂本，这是今见百回本《西游记》最早的刻本。然而今存者已非全璧，其中第七十六至八十回，九十一至一百回共残缺十五回，另外，第十四回、第四十三回、第四十四回、第六十五回、第八十七回亦有残缺处。今所见者，缺处皆用别本补入。第七十六至八十回系用“书林熊云滨重锲”本补，第九十一至一百回则用“金陵荣寿堂梓行”本补。

《西游记》以小说的笔法描写了明代一些社会现状。比如为什么妖魔都想吃唐僧肉而神仙却不想吃？这反映了当时中国社会的分配制度；为什么二郎神神通广大却不让他驻守在天宫？因为他是外戚，尤在防范之首；为什么孙悟空逃出八卦炉再次闹天宫时，玉帝宁可自低身份去请西天佛祖，而不再去找二郎神？乃防其功高盖主；为什么孙悟空有紧箍咒约束，而唐僧使用紧箍咒却没有任何约束，用错了也不用承担任何责任？说明中国封建制度的不民主。

唐僧师徒一路艰难到达西天，如来褒奖一番，让去阿难、伽叶处取经卷，谁知二人竟伸手向唐僧索要“人事”，唐僧说“来路迢遥，不曾备得”，二人阴笑一阵，便以无字经冒充。唐僧师徒全然不知，捆起一堆白纸便放马还家，如果不是有位燃灯古佛热心，唐僧师徒这趟取经兴许就白跑了一趟。悟空脾气暴躁，在如来面前告发，如来笑道：“他两个问你要‘人事’之情，我已知矣。但只是经不可轻传，亦不可空取。”一脸的纵容。唐僧无可奈何，只得将化斋的紫金盂——唯一珍贵的东西，也就是他老人家的饭碗拿出送上。西天灵山，佛祖眼皮底下，居然有这等大胆贪墨；万里取经，何等庄重，竟容如此亵渎，真是不可思议。但如果看看明代官场制度，也就不奇怪了。

根据现有的资料可以断定，吴承恩是在朱鼎臣《释厄传》的基础上改写西游成为百回本的，前者不仅已有十几万字，而且有了包括唐僧传在内的西游整体框架。但吴承恩的创作可以说是海纳百川，除朱鼎臣的版本外，其他小说如《封神演义》中的赞词、《西洋记》中一些与西游源同而形异的故事说法等均汇入百回本，这也说明了吴是在写小说。百回本中确实存在朱本没有的浓厚的五行学说及金丹修炼等思想，有时甚至变相渗入到故事结构中去，比如降伏兕魔王，在朱本中不足三百字，仅悟空偷听魔王自语“不怕天兵只怕老君”，然后请到老君就完结了。百回本添出了哪吒（木）、火神、水伯、罗汉（金丹砂为土）加悟空（金）先后向魔王开战，形成五行轮转炼魔的情节“结构”，此中很难说作者没有想法寓意，但是事实是他一动起笔来，悟空的惯偷、哪吒众神们的各动心机保存实力、如来佛的留一手不惹强敌等等世俗的“谐谑”就充满了篇幅，也吸引住读者。没有这些，小说也就失去了活力。为了增加故事的宗教功法气氛，作者还特意在本故事前抄来了一首全真大师马钰的《南柯子》词：“性烛须挑剔，曹溪任吸呼，勿令猿马气声粗”，作为先声夺人的说明。但是在写作中写出“猿马”孙悟空凭着“气声粗”呵斥罗汉、斥责如来，方才找到主人公收牛精。“结构”在情节人物中淡化，诗词与故事发生冲突，充分说明吴承恩写作时虽有想法，却是按照文学的创作规律进行写作的，而不是按照这些诗词韵文的统领展开的。

《西游记》是小说，而不是有些文学评论家认为的道书。之所以有人认为是道书，从某种意义上说是因为吴承恩从民间宗教故事中吸收发

展的结果。吴承恩是一位从小就对神话小说感兴趣的人物，但他晚年步入仕途前一直只做收集材料的工作，没有着手创作白话小说的准备。晚年做了一任县丞结果受到诬陷，造成心中郁闷，有很多感触想要抒发出来，此时又恰好见到《封神演义》这一写作样板，于是他就在朱本《释厄传》的基础上创作完成了百回本。当他写作时，目的之一是写一本表明拔贡身份才华的“献书”，但是他的才华又只能在白话小说、在“谐谑”上施展，吸收民间宗教传说而来的五行思想等既未能形成真正的理论体系，更不可能掩盖住小说本身的光辉。写完了得意的作品，只能向远人比如乡亲等炫耀，却不能告诉官场上的朋友，因为他们对此不屑一顾……矛盾充斥着吴承恩的晚年生活，淹没了一代文豪的声名。

一本不合格的“献书”却是天才的小说，走献书的门路来到世上，却没有受到座主王爷的激赏，辗转流传，却在后世千百万读者的心目中找到了地位。

对《西游记》的续补

为名著续书是中国一大文化传统。《西游记》与其他中国古典名著一样，也有许多续作。其中比较有名的有《续西游记》《西游补》《后西游记》等，清末又有《也是西游记》《西游新记》等。以上这些续书，从整体上看，其思想性与艺术性均不及原著，然各有特色，每种续书均有一些精彩的章节，所以还是有一定的可读性。

《续西游记》是《西游记》的一部续书，作者已无法查考。其内容是写唐僧师徒第一次取经见如来佛后，在漫长的返回东土道路中发生的故事。主人公仍为唐僧与孙悟空、猪八戒、沙和尚。原书所叙妖魔大多以要吃唐僧肉为目的，给唐僧造成八十一难，本书之妖魔则是要抢夺经卷，因为经卷能消灾去病，增福延寿。唐僧师徒东回时，如来佛因悟空等来时降妖灭怪，杀伤生灵，违背佛规，提出东回途中应以诚心化魔，经棒不可同行，强行收缴他们的武器。孙悟空很不满意，一气之下说出八十八种机心，于是，便在归途中遇上了八十八种魔难。因孙悟空等没有了兵器，无法战胜妖魔，如来佛又另派优婆塞灵虚子和比丘僧沿途护

送，并赐他们二人菩提珠八十八颗和木鱼梆子一个，让其在途中净心驱魅。小说情节曲折，魔难丛生，引人入胜。此书虽流传甚少，但有一定的艺术价值，值得一读。

《西游补》十六回，明末董说著。董说（1620～1686），字若雨，明亡后更名南潜，号月函，浙江乌程人。此书作于明亡之前，时年约二十一岁。书中故事从《西游记》的“三调芭蕉扇”之后切入，而又自成创作的结构，是一部具有独特的思想性和艺术性的神魔小说。名曰《西游补》，实为西游记之一小插曲，用浪漫主义手法，突破时空局限，纵横驰骋，已远离了取经主题。鲁迅在《中国小说史略》中说此书主旨“实于讥弹明季世风之意多”，而“其造事遣辞，则丰赡多姿，恍忽善幻，奇突之处，实足惊人，间似俳谐，亦常俊绝，殊非同时作手所敢望也”。书的故事梗概如下：唐僧师徒四人过火焰山之后，孙悟空化斋时被鲭鱼精所迷，渐入梦境，在虚幻的世界中，撞入了这个自称为小月王的妖怪所幻造的“青青世界”。为了找寻师父唐僧的下落，往返奔走，上下探索，却跌到了“万镜楼台”；从而他通过这楼台上的镜子，进入“古人世界”，后来又进入“未来世界”。见到了古今之事，化为虞美人，与楚霸王周旋，想探明秦始皇的住处；忽又当了阎罗王，坐堂把秦桧审判、行刑，并拜岳飞为第三个师父。最后在虚空主人的呼唤下始醒悟过来。作者借孙悟空等形象和幻象情节，抒发了自己的思想感情，批判当时的腐败政治。第九回中生动地描写了孙悟空在未来世界中拷审秦桧一节，反映作者对变节投降的官僚的深恶痛绝。

《后西游记》的故事比较简单：因为唐僧师徒原先所取真经无真解，被愚僧胡乱解释，哄骗百姓。故由该书主要人物小行者、猪一戒、小沙弥保护唐半偈重赶灵山，求取真解。这些小字辈为解决前辈取经不求解的缺憾，费时五年，行程十万八千里，途中经过了不满山、解脱山、十恶山、截腰坑、阴阳二气山等处，克服重重魔难，实现了他们的目的。全书主要人物出身和全书结构与吴所著《西游记》大致相似，亦有花果山、闹天宫等情节，且前后对应，不乏新的艺术创造，然远逊原著。

四、再现生活——舞台杂剧的生存状态

转喉押调度新声

明代戏曲包括传奇戏曲和杂剧，分别在宋元南戏和金元杂剧的基础上发展衍化而来，作为两种不同的戏曲艺术形式，它们各自走着不同的发展道路。传奇戏曲的前身是南戏，即南曲戏文，产生在浙东温州一带。“传奇”一名，由来已久，唐时称小说为传奇，宋时有人称平话、诸宫调为传奇，元时有人称杂剧为传奇。至明代，传奇成为南戏的专称，并且成为明代的主要戏曲形式。

明代传奇的发展大致可分为两个时期，即正德以前和嘉靖以后。元末明初五大传奇的出现是杂剧时代向传奇时代转变的标志。五大传奇指《琵琶记》《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》《杀狗记》。其中《白兔记》《拜月亭》和《杀狗记》三种反映了民间通俗、质朴的本色，《琵琶记》《荆钗记》二种则出现了典雅化的苗头。据现有文献，能确切地判断明初洪武到永乐年间（1368～1424）的传奇作品极少，或认为《白蛇记》《芦花记》和《沉香亭》等是明初之作，但也有不同看法。现有文献一般都记载成化、弘治年间（1465～1505）传奇作品较大量地产生，比较著名的有姚茂良的《精忠记》、王济的《连环记》和沈采的《千金记》等。《精忠记》写岳飞抗金的故事，曲词质朴，情节动人；《连环记》写王允巧施美人计，将歌伎貂蝉先许吕布为妻，又献给董卓为妾，关目情节大体据《三国志演义》，前人评它“词多佳句”；《千金记》写韩信的故事：微时受辱，后在汉拜将灭楚，最后封王。剧中写韩信封王后，刘邦赐他千金荣归故里，他将千金转赠给漂母以报德，所以题名《千金记》。剧中有关项羽的戏为后来《霸王别姬》之滥觞。曲词本色，只是关目芜杂，同当时封建统治阶级大力提倡封建道德

有关。这时出现了狂热地教忠教孝的作品，例如《五伦全备忠孝记》就是以戏载道的典型。王世贞评论说：“《五伦全备》是文庄元老大儒之作，不免腐烂。”而邵灿所作《香囊记》明确宣称自己的创作是在于发明经义，为了教忠教孝。文辞上则追求骈俪，是明代传奇中骈俪派的始作俑者。

明代传奇创作大盛是嘉靖以后出现的。明王朝从开国经过一百多年休养生息之后，社会经济呈现了繁荣局面，但封建统治阶级骄奢淫逸，腐化堕落，激化了社会矛盾。与这一新的经济、政治环境相适应，嘉靖时期（1522～1566）剧坛发生较大的变化，有些传奇作品突破了忠孝观念的束缚，直接将现实生活中政治斗争的题材搬上舞台，产生了巨大的反响。这一时期出现了三部重要传奇：《宝剑记》《鸣凤记》和《浣纱记》。《宝剑记》的作者李开先，曾因受严嵩同党的倾轧而被罢职闲居，因此写剧作“特借以诋严嵩父子耳”。剧本写林冲被逼上梁山的故事，但作者有意加以改造，将林冲塑造成为一位勇于同高俅、童贯斗争的英雄，以此表现作者对于黑暗统治的不满和抗议；《鸣凤记》传为王世贞所作，或说是王的门人所作，剧本描写杨继盛等人与权臣严嵩的斗争，直接以时事入剧，具有更为深刻的社会意义；梁辰鱼的《浣纱记》写吴越兴亡故事，最后以范蠡在灭吴后归隐作结束，寄意深远。在《鸣凤记》以后，产生了大量反映当时重大的政治事件的作品，虽然有的在艺术上比较粗糙，但表现出了强烈的批判现实的精神，这是明后期传奇创作中的一大特点。

嘉靖至万历年间，传奇作品大量产生，在形式上也更加丰富多样，有所发展，最突出的就是唱腔的变化及昆腔的兴盛。

传奇戏曲的前身南戏流行于江南各省，唱腔因地域不同而不同。著名的明末艺术家徐渭说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。唯昆山腔止行于吴中。”并说：“（昆腔）流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。”嘉靖初年，魏良辅改造昆腔，“转喉押调，度为新声”，自此，“吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北词几废”。嘉靖以后，流传愈广，明代剧坛便形成了以昆腔为主的局面。梁辰鱼的《浣纱记》就是用昆腔写作传奇剧本的代表

作，体现了传奇体制上的重大改革。昆腔之有《浣纱记》，就如南戏之有《琵琶记》，是划时代的作品。这个时期比较著名的作品还有高濂的《玉簪记》、周朝俊的《红梅记》、孙钟龄的《东郭记》、张四维的《双烈记》、孙柚的《琴心记》、朱鼎的《玉镜台记》、徐复祚的《红梨记》等。

“奇绝文字”合南北

明代杂剧的发展情况也大致可分为前后两个时期。前期自洪武至正德（1368～1521），上承元杂剧余绪，产生了不少作品，但其思想内容和艺术成就不仅远逊元杂剧，而且出现了大量宣扬封建道德的倾向，明初藩王朱权的作品是这种倾向的代表。他的作品保存下来的不多，有《诚斋乐府》收三十一种杂剧，研究者认为它们音律谐美，堪称当行，且有才气。但就其内容来说，或是荒诞迷信的“度脱剧”，如《东华仙三度十长生》；或是宣扬封建道德的“节义剧”，如《清河县继母大贤》；还有的是点缀升平的“庆贺剧”，如《洛阳风月牡丹仙》。但他所写的水浒戏如《黑旋风仗义疏财》和《豹子和尚自还俗》，却在一定程度上表现了李逵和鲁智深的英雄本色，不过也有歪曲之处，甚至还出现对梁山英雄们的诬蔑。这一时期刘兑、贾仲明和杨讷的个别作品也有一些特色，其中刘兑的《娇红记》写申生和娇娘的爱情故事，较能动人；贾仲明的《萧淑兰》写女主角追求爱情时的大胆热情，颇有特色；杨讷的《西游记》对后来吴承恩的小说《西游记》有明显的影响。在明景泰年以后的三十多年中，杂剧创作趋于寂寥，稍后出现的较有名的杂剧作者有王九思、康海和陈沂等。康海的《中山狼》是寓言剧，通过对狼的揭露，骂尽世上一切负国、负友之徒；王九思的《杜甫游春》是抒情剧，主要是吐露作者自己的不平之气；陈沂的杂剧《善知识苦海回头》，写宋代胡仲渊被人谮害贬谪雷州，最后出家修成正果的故事。剧中颇多愤慨之语，宗教说教较多，颇带消极情绪。元代以来，杂剧本用北曲，但是嘉靖以后，却出现了南曲杂剧，这是杂剧创作出现的一些新特点。沈德符在《顾曲杂言》中说：“嘉、隆间，度曲知音者有松江何元朗，蓄家僮习唱，一时优人俱避舍。以所唱俱北词，尚得金、元遗风。余幼时犹见老乐工二三人，其歌僮也，俱善弦索，今绝响矣……近日沈吏部所订

《南九宫谱》盛行，而《北九宫谱》反无人问，亦无人知矣。”并说：“今南腔北曲，瓦缶乱鸣，此名‘北南’，非北曲也。只如时所争尚者《望蒲东》一套，其引子，望字北音作旺，叶字北音作夜，急字北音作纪，叠字北音作爹，今之学者颇能谈之。但一启口，便成南腔……奈何强名曰北？”可见，北曲至万历年间已成绝响，而杂剧在音律上已出现南北混合的现象。明代杂剧的蜕变，使得纯粹的杂剧北曲变为由南曲写成的或者是南北合套的南杂剧。这时候的杂剧在形式上也逐渐摆脱元杂剧的规范束缚，折数可多至五折以上，也可以只有一折，有的剧虽然保留四折形式，实际上却是分写四个故事。这一形式变革，促使大量的短剧出现。此类短剧多数不太讲究戏剧冲突，不宜在剧场搬演，而成为一种抒情小品。

这一时期比较著名的作品有：杨慎的《太和记》，李开先的《园林午梦》，汪道昆的《五湖游》《远山戏》《洛水悲》，徐渭的《四声猿》，梁辰鱼的《红线女》《红绡》，王衡的《郁轮袍》《真傀儡》，许潮的《兰亭会》《赤壁游》，徐复祚的《一文钱》，陈与郊的《昭君出塞》《文姬入塞》，叶宪祖的《骂座记》等。徐渭的《四声猿》包括《狂鼓吏》《玉禅师》《雌木兰》和《女状元》四个短剧，除《玉禅师》外，其他三个作品都洋溢着狂傲的反抗精神。明人对它们的评价有分歧，王骥德以徐渭的学生身份称赞《四声猿》是“天地间一种奇绝文字”，沈德符却说“……然以词家三尺律之，犹河、汉也”，这两种批评都有过分之处。徐复祚是江苏常熟人，著有传奇三种，他的《一文钱》杂剧共六折，刻画守财奴卢至的悭吝性格相当深刻。王衡是江苏太仓人，共写杂剧五种，其中《真傀儡》一剧写杜衍致仕之后，观傀儡戏于市井间，受人凌辱而无忤，后来被宣召，竟假傀儡衣冠受命，描绘世态，讽刺朝廷，真是入木三分。

舞台背后的执笔者

明代戏曲作家数量很多，比较著名的除上文提到的之外，还有以下几位：

郑国轩，自署浙郡逸士。生平事迹不可考。作有传奇《牡丹记》《刘汉卿白蛇记》。《刘汉卿白蛇记》被后人改编成《鸾钗记》传奇，在昆曲中有折子戏流存。王麦，字剑池，浙江钱塘人。生平事迹不可考。作有《春芜记》《双缘记》传奇，并将南戏《教子寻亲》《破窑记》分别改编成《寻亲记》《彩楼记》，这两种在昆曲中皆有折子戏流存。谢弘仪，一名国，字简之，号寤云，浙江会稽人。生卒年不详。以中丞出镇粤东。作有《蝴蝶梦》传奇，在昆曲中尚有折子戏流存。禹航更生子，又作禹航更生氏，疑即庾庚，字生子，浙江杭州人。作有《双红记》，在昆曲中有《摄盒》《谒见》《猜谜》《击犬》《盗绡》《青门》等折子戏流存。吴炳（1595～1647），又名寿元，字可先，石渠，号粲花主人，江苏宜兴人。出身世宦之家，自幼聪慧好学，十二三岁时，便能填词曲，“《一种情》传奇，乃其幼年作”。作有传奇《绿牡丹》《画中人》《西园记》《情邮记》，合称《粲花斋五种曲》或《粲花别墅五种曲》。昆曲折子戏《题曲》即出自吴炳之手，《西园记》经整理改编后，成为昆曲的新编剧目。袁于令（1592～1670），原名晋，后改名于令，字令昭、韫玉，号凫公、箨庵、白宾等，江苏吴县人。明末膺岁贡士，入国子监读书。清兵入关后即降清。一生交游甚广，曾从叶宪祖学曲，与冯梦龙、祁彪佳、沈自晋、卓人月、吴伟业、洪昇、李玉等戏曲家交往甚密。作有传奇九种，合称《剑啸阁传奇》，杂剧《双莺传》，今存。其中《西楼记》在昆曲中有折子戏流存。姚子翼，字襄侯，号仁山，浙江秀水人。生平事迹不详。作有《祥麟现》《遍地锦》《上林春》《白玉堂》四种传奇，今存前三种。其中《祥麟现》在昆曲中尚有《观阵》《探营》《破阵》《产子》等折子戏上演。



汤显祖画像

最著名的明代戏曲作家当然应该是汤显祖了。汤显祖（1550～1616），字义仍，号海若，又号若士，别署清远道人，临川人。明代戏曲作家。所居名玉茗堂。出身于书香门第，早有才名，十二岁时诗作即已显出才华。三十四岁中进士，先后任南京太常寺博士、詹事府主簿和礼部祠祭司主事。因作著名的《论辅臣科臣疏》批评神宗朱翊钧即位后的朝政，抨击执政宰相的专横与任用私人，被贬广东徐闻任典史。后调任浙江遂昌知县，又以不附权贵而被免官，从此隐居家中，专事写作。



万历皇帝金冠

汤显祖一生蔑视封建权贵，早年参加进士考试，因拒绝宰相张居正的拉拢而落选。中进士后，拒绝与执掌朝政的张四维、申时行合作。晚年淡泊守志，不与郡县官周旋。这种性格使他同讲究厉行气节、抨击当时腐败政治的东林党人顾宪成、邹元标等交往密切。他关心民生疾苦，在任浙江遂昌知县期间颇多善政：抑制豪强，打击恶势力；放囚犯回家过春节，出狱看花灯；五年没有拘捕过一名妇女和打死过一名犯人。汤显祖政治上的开明是由于他思想上的进步，他的老师是左派王学的进步思想家，对他有较大影响。他很崇拜被封建正统派视为洪水猛兽的李贽，与有名的以禅宗来反对程朱理学的达观禅师交往密切，尊他们为一“雄”一“杰”，认为“寻其吐属，如获美剑”。李贽和达观禅师的思想在很大程度上构成了汤显祖在创作中表现出来的反抗和蔑视权贵、揭露腐败政治和要求个性解放的思想基础。

汤显祖的作品较多，流传下来的有传奇《紫箫记》《紫钗记》《还魂记》（《牡丹亭》）、《邯郸记》《南柯记》（后四种合称《临川四梦》或《玉茗堂四梦》），诗集有《红泉逸草》《问棘邮草》和诗文集

《玉茗堂全集》。明传奇是对明代南戏的称呼。在当时，传奇创作方面出现了两大流派：一是以汤显祖为领袖的“临川派”，注重文采，忽视韵律；一是以沈璟为代表的“吴江派”，注重音律，忽视文采。风格各异，成就不同。汤显祖的代表作《牡丹亭》是我国戏曲史上浪漫主义的杰作，共五十五出。《牡丹亭》（又名《还魂记》《还魂梦》《牡丹亭梦》）是剧作家在话本《杜丽娘慕色还魂记》的基础上创作而成的，它鲜明地体现了反礼教、反理学的进步倾向，在“情”与“理”的冲突中成功地塑造了具有叛逆色彩的杜丽娘形象。杜丽娘的一生经历了四个阶段、三种境界，即从现实到梦幻，到幽冥，再回到现实，基本上是由生而死，又由死而生。

五、挥毫之间的典雅

书道之传承

书法史家认为，自北宋以来，特别是苏轼、黄庭坚、米芾等代表宋代书法艺术最高成就的艺术大家出现以后，标志着中国书法在彻底脱离原来“附丽”于汉文字演变的重要艺术依借后，将在传统书法的基础上化陈为新，演变出个性鲜明，由个性群体集中反映时代特色的艺术新风。

在晋、唐时代，尤其在魏晋时，对人物价值的认识曾导致“文人的自觉”，并出现了许多伟大的艺术家，创造了书法艺术的百代楷模。尽管如此，由于书法艺术在中国各门类艺术中早熟，书法艺术的意识成熟必然落后于艺术创作实践的成熟。而且，魏晋时代还在完成着隶到楷的过渡、形成阶段。即便是唐代，也还有完善、规范楷体的任务。至五代、宋之前，伴随着汉文字演变、发展的终结，不仅各书体俱已齐备，还表现出异常的成熟和风格的丰富性。随之而来的问题是，失去了文字演变的依借后，书法艺术该怎样获得生命力而继续发展呢？宋代的苏、黄、米等人的艺术实践就开辟了这条艺术之路，并取得了极大的成功。因此，可以认为唐末五代到宋初，是中国书法史上划时代的分界，宋代是继魏晋以后书法艺术的第二次自觉和再认识。它所产生的影响和作用，不仅元、明是延续的发展阶段，即便是清代中期以后产生的碑学书法，为扩大艺术视野效法自三代鼎彝文字，而至魏碑、摩崖、造像书法，仍是为推陈出新；长期效法晋、唐法帖而出现的颓势，其本质也没有根本的不同。

有明一代近三个世纪中，诸皇帝都很喜欢书法，这成为明代书法艺术幸与不幸的一大因素。明成祖定都北京以后，即着手文治，诏求四方善书之士，充实宫廷，缮写诏令文书等。仁宗、宣宗也极爱书法，尤其

喜摹“兰亭”。神宗自幼工书，不离王献之的《鸭头丸帖》、虞世南临写的《乐毅传》和米芾的《文赋》。所以，朝野士大夫重视帖学，皆喜欢姿态雅丽的楷书、行书，几乎完全继承了赵孟頫

的格调。论者以为：“国初诸公尽有善书者，但非书家耳。”所谓的“书家”主要指以书法为职业的人，其次指其书法形成的一套固定的模式和体格者。因为明初诸书法爱好者喜临古代的帖子，没有独创性的风格，所以论者认为“非书家耳”。

明代像宋代一样也是帖学大盛的一代，法帖传刻十分活跃，著名的有常姓翻刻的《淳化阁帖》、于泉州刻的《泉州帖》、董其昌刻的《戏鸿堂帖》、文征明刻的《停云馆帖》、华东沙刻的《真赏斋帖》、陈眉公刻苏东坡《晚香堂帖》等。其中《真赏斋帖》格调浑厚清新，可谓明代法帖的代表；《停云馆帖》收有从晋至明历代名家的墨宝，可谓从帖之大成。

由于士大夫的清玩风气和帖学的盛行影响了书法创作，所以整个明代书体以行楷居多，篆、隶、八分及魏体作品几乎绝迹，而楷书皆以纤巧秀丽为美。永乐至正统年间（1403～1449），杨士奇、杨荣和杨溥先后入翰林院和文渊阁，写了大量的制诰碑版，以姿媚匀整为工，号称“博大昌明之体”，即“台阁体”。士子为求干禄也竞相摹习，横平竖直十分拘谨，缺乏生气，使书法失去了艺术情趣和个人风格。明代近三百年间，虽然也出现了一些有造诣的大家，但纵观整朝，没有重大的突破和创新。所以，近代丁文隽在《书法精论》中总结说：“有明一代，操觚谈艺者，率皆剽窃摹拟，无何创制。”

明朝书法的发展表现为三个阶段：第一阶段，明初书法陷于“台阁体”泥淖。虽然擅行草书的刘基、工小楷的宋濂、精篆隶的宋璲和名满天下的章草名家宋克、宋广表现不俗，但沈度、沈粲兄弟却推波助澜将工稳的小楷推向极致，“凡金版玉册，用之朝廷，藏秘府，颁属国，必命之书”，二沈书法被推为科举楷则。于是书坛“一字万同”，“台阁体”盛行。第二阶段，明中期“吴中四家”崛起，书法开始朝个性方向发展。祝允明、文征明、唐寅、王宠四子依赵孟頫而上通晋唐，取法弥高，笔调亦雅。其中祝允明高古无华，文征明娟秀骨清，唐寅风华绝代，王宠风流

儒雅。这和当时思想观念的开拓解放有关，书法开始迈入倡导个性化的新境域。第三阶段，晚明书坛兴起一股批判思潮，书法上追求大尺幅和震荡的视觉效果，侧锋取势，横涂竖抹，满纸烟云，以丑为美，使书法原先的秩序开始瓦解，这些代表书家有张瑞图、黄道周、王铎、倪元璐等。他们的创作不仅对当时而且对后代产生了极为深远的影响，只有帖学殿军董其昌仍坚持传统立场。

挥毫泼墨者其为谁乎

有明一代，比较著名的书法家，大致有如下几人：

林大木，号松山，生卒年不详。生于书香门第。其先祖在宋帝南渡时隐居于福建兴花府莆田县鲁家桥，后迁居桃源县。大木行侠好义，来求者辄挥毫相赠，并不居奇吝啬。尝乘酒意，作四季回文诗，兴酣下笔，纸墨淋漓，隐约透出仙气。尤善擘窠大字，书法流畅，宛若游龙，楔石者真相延致。金陵燕子矶上“振衣千仞”四个大字，即大木的遗笔。又苏州虎丘山上的“虎丘”二字及天林关“飞来峰”三字，皆大木手迹。难怪晚清翰林院待诏、特授桃源县教渝崔丹桂品评说：“观大木公书苏州天林关‘飞来峰’三字，飘飘然有仙骨。”清乾隆皇帝南巡，见到林大木所写的几处墨迹，亦啧啧称赞为“笔下龙蛇”。林大木以一介书生、平民百姓的普通身份得在名胜之区留其墨宝而名垂久远，已足见其书法的精妙绝伦。

董其昌（1555～1636），字玄宰，号思白，又号香光居士，松江华亭人，出生在“二沈”的家乡，自幼就受到书法艺术的熏陶。他曾自述学书经过说：“初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》《力命表》《还示帖》《舍丙帖》，凡三年，自谓逼古……比游嘉兴，得尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标评。”由此可见，他对于古代名家墨迹是认真临摹的，在用笔、用墨和结体布局方面，能融会贯通各家之长。《明史·文苑传》称他：“始以米芾为宗，后自成一家，名闻外国，尺素短札，流布人间，争购宝之。”他的楷书用笔有颜真卿率真之

意，而布局得杨凝式的闲适舒朗，神采风韵似赵孟頫。草书植根于颜真卿《争座位》和《祭侄稿》，并有怀素的圆劲和米芾的跌宕。书法至董其昌，可以说是集古法之大成，“六体”和“八法”在他手下无所不精，同时他又善于鉴赏，品题书画虽片语只字，也被收藏家视为珍宝。包世臣在《艺舟双楫》也说：“书家神品董华亭，楮墨空元透性灵。除却平原俱避席，同时何必说张邢。”其代表作品有：白居易《琵琶行》（卷）、《草书宋词》（卷）、《烟江叠嶂图跋》《临怀素自叙帖》《草书诗》（册）等。董其昌的草书很少，且不甚好。白居易《琵琶行》（卷），前人曾说是“笔势纵横，神气飘逸，出入张、素之间。”他自己说“白太傅（白居易）琵琶行，恨不逢张伯高，余以醉素笔意仿佛当时清狂之状，白相似不？”现在看来，此卷虽系学张、素，实则姿态秀逸，笔力不足，仍是他自己的本色。《草书宋词》（卷）极富清远散淡的情致，用笔清疏流畅，意境深远，似信手写来，实则笔法严谨，一丝不苟，蕴神采于笔墨之中，使行笔俱在法度之内，而无雕琢的痕迹。《烟江叠嶂图跋》则以淡墨入书，浓淡兼施，加上流畅的行笔、空灵的行款，那种淡雅幽静的书法，的确将人们带入一个超越尘世的意境中去。

文征明（1470～1559），原名壁，字征明，更字征仲。因先世衡山人，故号衡山居士，世称“文衡山”。曾官翰林待诏，长洲人。擅长诗、文、书、画，诗宗白居易、苏轼，文受业于吴宽，学书于李应祯，学画于沈周。在诗文上，与祝允明、唐寅、徐祯卿并称“吴中四才子”。在绘画上，师法沈周，典雅秀丽，与沈周、唐寅、仇英合称“吴门四家”。在书法上，早年受吴宽的影响写苏体，后受李应祯的影响，学宋元的笔法较多。小楷师法晋唐，力趋健劲。明谢在杭《五杂俎·卷七》中如此称赞文征明的小楷：“无真正楷书，即钟、王所传《荐季直表》《乐毅论》皆带行笔。洎唐《九成宫》《多宝塔》等碑，始字画谨严，而偏肥偏瘦之病，犹然不免。至本朝文征仲先生始极意结构，疏密匀称，位置适宜。如八面观音，色相俱足。于书苑中亦盖代之一人也。”他的大字有黄庭坚笔意，苍秀摆宕，骨韵兼擅，与祝允明、王宠并重当时。其代表作品有：《草书七绝》、《奉天殿早朝诗》、《大行书七绝诗》（轴）、《行草七言诗》（轴）等。其中《草书七绝》高109.6厘米，宽30.6厘米，诗为：“玉泉千尺泻湾潞，天镜分明不掩疵。老去常思泉畔坐，莫教尘土上须眉。”《奉天殿早朝诗》是行书，笔法苍劲有力，结体

张弛有致，整幅作品上下呼应，左右映带，血脉相通，气贯神溢。《大行书七言诗》（轴）结体开展奔放，有黄庭坚的神韵，清人梁献说文征明“晚年作大字宗黄，苍秀摆宕，骨韵兼擅”，此书即可为证。

祝允明（1460～1526），字希哲，号枝山，长洲人。自幼聪慧过人，五岁时能写一尺见方的大字，九岁会作诗，以后博览群书，诗文有奇气。他的楷书早年精谨，师法褚遂良、赵孟頫，并从欧、虞而直追“二王”，其书《出师表》谨严浑朴。晚年临写《黄庭经》，不注重点画的形似，结构疏密，转运遒逸，神韵益足。嘉靖末的书法家王樨登说：“古今临《黄庭经》者，不下十数家，然皆泥于点画形似钩环戈磔之间而已……枝山公独能于矩绳约度中而具豪纵奔逸意气。”他的草书师法李邕、黄庭坚、米芾，功力深厚，晚年尤重变化，风骨烂漫。得意之作是《太湖诗》（卷）、《箜篌引》和《赤壁赋》，流利洒脱，奔放不羁。《名山藏》说：“允明书出入晋魏，晚益奇纵，为国朝第一。”其代表作品有：《唐寅落花诗》和《前赤壁赋》《后赤壁赋》。《唐寅落花诗》是草书，纵21.2厘米，横248.3厘米，每字有一寸见方。此卷潇洒飘逸，神韵洋溢，有不少章草的笔法。用笔浑厚，含筋骨于笔画之内，是祝允明草书中含蓄一路的代表作。《前赤壁赋》《后赤壁赋》均系狂草书，现藏上海博物馆，内容是宋代苏轼的两篇散文。据考证，此卷为祝晚年杰作。千古绝唱之文，经生花之笔，构成变化万状的“画图”，堪称“双绝”精品。此卷下笔变化丰富，行笔沉着痛快，信手而作，随意而行。正如王世贞在《艺苑卮言》里所说，祝允明草书“变化出入，不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸”。结体上也大小相间，修长合度，引领管带，疏密成趣。纵观全卷，神采似行云流水，飞动自然，形迹如行立坐卧，意态朴素。

唐寅（1470～1523），字伯虎，一字子畏，号六如居士、桃花庵主等，吴县人。二十九岁时，乡试第一，故有“南京解元”之称。进京会试时，因牵涉科场舞弊案而被革黜下狱，经吴宽保举出狱，妻子改嫁，精神上连受打击。后游历名山大川，专事书、画、诗、文创作，并以此为生。作品中常流露出遭受打击后的忧郁之情和消极处世的思想。他以绘画最为擅长，为吴门画派的代表人物，与沈周、文征明、仇英并称“明代四大家”，又称“吴门四家”。著有《六如居士集》。其代表作品是行书

《七律诗》（轴），纸本，高146.5厘米，宽36.2厘米，共四行，释文是："龙头独对五千文，鼠迹今眠半榻尘。万点落花都是恨，满杯明月即忘贫。香灯不起维摩病，樱笋消除谷雨春。镜里自看成大笑，一番傀儡下场人。"唐寅书法主要学赵孟頫，此幅更见受李北海影响，俊逸挺秀，妩媚多姿，行笔圆熟而洒脱，唯笔力稍弱，钩挑牵丝绵软，结构亦略趋松散。故王世贞评曰："伯虎入吴兴堂庑，差薄弱耳。"

王宠（1494～1533），字履仁，后字履吉，号雅宜子、雅宜山人。吴县人。王宠博学多才，工篆刻，善山水，他的诗文在当时声誉很高，而尤以书名噪一时，为明代中叶著名的书法家。他的楷书初学虞世南、智永，行书师法王献之，到了晚年形成了自己的风格，以拙取巧，婉丽遒逸。他是继文征明之后的著名书法家，所写诗格调亦清隽可喜，山水画与唐寅齐名，当时称为"三绝"。其代表作品有：《滕王阁序》，小楷，疏淡恬静、圆润虚灵，有晋人遗意；《送友生游茅山诗》，草书，疏朗萧散，俯仰多姿，饶有情趣，不失为高格调的佳作。

张瑞图（？～1644），字长公，号二水，福建晋江人，万历三十五年（1607）进士，官至大学士，善画山水，草书气魄宏大，笔势雄伟。清代秦祖永《桐阴论画》说："瑞图书法奇逸，钟王之外，另辟蹊径。"《评书帖》云："张瑞图得执笔法，用力劲健，然一意横撑，少含蓄静穆之意，其品不贵。瑞图行书初学孙过庭《书谱》，后学东坡草书《醉翁亭》，明季书学竞尚柔媚，王（铎）、张二家，力矫积习，独标气骨，虽未入神，自是不朽。"其代表作品是《后赤壁赋》，行草体。该作把横直笔画密集在一起，纵横牵掣，大折大翻，给人以极少使用圆转用笔的印象。在章法上，他依靠点画的疏密来体现字的节奏感，由于翻折的运用，横画得以突出，加上其行距拉开，形成字紧行疏的特殊行款，黑白对比十分鲜明，与王宠、董其昌的清疏典雅风格不同，大有咄咄逼人之势。

宋克（1327～1387），字仲温，长洲人，自号南宫生，洪武初年任凤翔府同知，博涉书史，喜欢走马击剑。《明史·文苑传》称他"杜门染翰，日费十纸，遂以善书名天下"。杨慎评他的真、行书在明代应数第一。宋克直承赵孟頫，他所写的《李白行路难》笔墨精妙，风度翩翩。楷书有钟、王法度，但是过于流丽圆熟，当时就有人说："国朝楷、草

推‘三宋’，首称仲温，然未免烂熟之讥，又气近俗，但体媚悦人目尔。”其主要作品有：《唐宋诗稿》《急就章》。《唐宋诗稿》（卷），今草，是他三十四岁的早期作品，杂有章草的笔意，锋芒毕露而精神外耀，然而也因此遭来“波险太过，筋距溢出，遂成佻卞”之议。不过也有书法史家认为，从每个书法家都应该追求自己的个性这一角度出发，这些贬词恰恰说明宋克的草书具有了强烈的时代感，而所非之处也正是宋克学古能化的明证。《急就章》，草书，是他四十岁时临皇象的得意之作，但与皇象的《急就章》又“貌合神离”，给人活泼清新、热情奔放的感觉，笔画粗细变化强烈，较之赵孟頫写的《急就章》更为生动精彩，富于感染力。

王铎，字觉斯，号嵩樵、痴庵等，河南孟津人。他楷书学钟繇，坚劲古拙。其行、草书尤善，初学二王，甚得其意，在笔法上推敲很深，对献之笔法吸取更多，故其更偏于婉美中见峭厉，又多参前贤笔法，受米芾的影响最明显，而又得力于唐张旭、怀素狂草笔意，终于入古而出新。在明代中叶浪漫主义书风的影响下，以一己之胸臆化古法于笔端，造新风于墨翰。其用笔的最大特点是将淹留之法与峻厉之气化为一体，故其用笔凝练韧健，过笔不欲一刷而过，每回环盘屈，有“扭”动，而笔势则一脉流贯，于淹留中得畅达。“涩”与“畅”相反相合、相辅相成，骨力既重，风神亦生。其草书回曲而畅达、坚韧而峻厉，将力感沉着与气息贯畅结成一个奇妙的整体，被人们喻为“金戈铁马”“枯藤绕树”。王铎喜欢书超长的巨幅条幅，自云书条幅非逾丈不解瘾。其书又善将枯、湿、浓、淡做较强的对比，在其中后期的书法作品中，甚至用涨墨法入书，强调墨趣，由此造成一种点、线、面相结合的艺术效果。在章法上，王铎喜茂密，用笔一气直下，连绵不绝。在书写中还常以结字的俯仰翻侧、字间的疏密结合，使每一行字的动态曲线异常明显，从而形成作品中强烈的白疏黑密的艺术效果。王铎书法由于在用笔、结字、章法上既吸取帖学之精髓，又独出己意，较成功地解决了大幅作品“耐看”的难点，为明代书法奏出了一个成功的尾声。

傅山，初名鼎臣，字青竹，后改名山，字青主。别号极多，人称“傅青主”，山西阳曲人。傅山的行草书，运笔柔中寓刚，意志天真而精神贯注，圆转流便而迟速应心，结构超逸，章法连绵缠绕。在董其昌书法笼

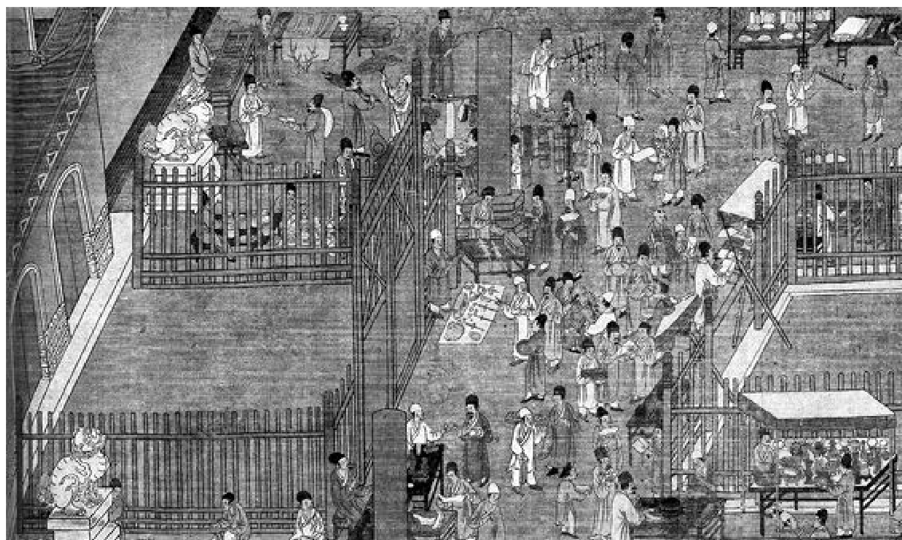
罩书坛之时，他强调任情恣性：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，是以回临池既倒之狂澜矣。”他的书法一反正统书派清整、温润、闲雅以及提、按、顿、挫的要求，与统治者倡导的书法分庭抗礼。

六、画笔下传承的盎然气韵（上）

丹青历程

在中国绘画史上，明代画风迭变，画派繁兴。在绘画的门类、题材方面，传统的人物画、山水画、花鸟画盛行，文人戏墨画的梅、兰、竹及杂画等也相当发达；在艺术流派方面，涌现出众多以地区为中心，或以风格相区别的绘画派系；在师承方面，主要有师承南宋院体风格的宫廷绘画和浙派，以及发展文人画传统的吴门派、松江派和苏松派等两大派系；在画法方面，水墨山水和写意花鸟勃兴，成就显著，人物画也出现了变形人物、没骨敷彩肖像等独特的新面貌。另外，民间绘画，尤其是版画，至明末呈现繁盛局面。大致说来，明代绘画可以分为如下几个阶段：

早期绘画阶段，从洪武至弘治年间（1368～1505）。明代宫廷绘画与浙派盛行于画坛，形成了以继承和发扬南宋院体画风为主的时代风尚。明代宫廷绘画承袭宋制，但未设专门的画院机构，朝廷征召的许多画家，皆隶属于内府管理，多授以锦衣卫武职。画史上称他们为画院画家，实际上是宫廷画家。洪武和永乐（1403～1424）两朝属初创时期，机构未臻完备，风格也多沿续元代旧貌。至宣德（1426～1435）、成化（1465～1487）、弘治（1488～1505）年间浙江与福建两地继承南宋院体画风的画家，陆续应召入宫，遂使明代宫廷绘画一时呈现出取法南宋院体画的面貌，宫廷绘画创作达到鼎盛时期。正德（1506～1521）以后，吴门派崛起，宫廷绘画逐渐被取而代之。



《皇都积胜图》

明代宫廷绘画以山水、花鸟画为盛，人物画取材比较狭窄，以描绘帝后的肖像和行乐生活、皇室的文治武功、君王的礼贤下士为主。如商喜《明宣宗行乐图》、谢环《杏园雅集图》、倪端《聘庞图》、刘俊《雪夜访普图》等。山水画主要宗法南宋马远、夏圭，也兼学郭熙，著名画家有李在、王谔、朱端等人。李在仿郭熙几乎可以乱真，王谔被称为“明代马远”。花鸟画呈现多种面貌，代表画家有擅长工笔重彩的边景昭，承袭南宋院体传统，妍丽典雅而又富有生意。孙隆从北宋徐崇嗣脱胎而出，专攻没骨法。林良以水墨写意花鸟著称，笔墨洗练奔放，造型准确生动。吕纪工写结合，花鸟精丽，水石粗健，自成一派。明代宫廷绘画虽未取得像宋代院画那样划时代的成就，但在某些方面也有新的开拓。

浙派以戴进和吴伟为代表，活动于宣德至正德年间（1426～1505）。因创始人戴进为浙江人，故有“浙派”之称。继起者吴伟为湖北江夏人，画史亦称他为“江夏派”，实属浙派支流。戴、吴二人都曾进过宫廷，画风亦源自南宋院体，故浙派与宫廷院画有密切的关系。戴进、吴伟作为职业画家，画艺精湛，技法全面，山水、人物都很擅长，山水画成就尤为突出。但二人风格又有所区别，戴进变南宋的浑厚沉郁而为健拔劲锐之体，但仍不失谨严精微；吴伟以简括奔放、气势磅礴见胜。论者谓他“源出于文进（戴进），笔法更逸，重峦叠嶂，非其所长，片石

一树，粗简者，在文进之上”。戴进、吴伟前后踵接，影响了一大批院内外画家。追随者有张路、蒋嵩、汪肇、李著、张乾等人。张路的山水画水墨淋漓，人物画则以挺秀、洒脱见长。蒋嵩善用焦墨，笔法简率。汪肇作品多动荡之势。李著学吴伟笔法，遂成江夏一派。

浙派后期一味追求粗简草率，积习成弊，正德后遂见衰微。明代后期的蓝瑛，有人称之为“浙派殿军”，但从师承、画风看，实与浙派无涉。明代早期，江南地区还有一批继承元代水墨画传统的文人画家，如徐贲、王绂、刘珏、杜琼、姚绶等人。徐贲山水承董源、巨然，笔法苍劲秀润。王绂喜用披麻兼折带皴作山水，繁复似王蒙。墨竹挺秀潇洒，被称为明代“开山手”。刘珏山水取景幽深，笔墨浓郁，近王蒙、吴镇。杜琼善水墨浅绛山水，多用干笔皴染。姚绶主要师法吴镇、王蒙，风格苍厚。他们的画风堪称吴门派先驱。还有一些画家，虽未归宗立派，亦各有建树。如初宗马远、夏圭，后师法自然以画《华山图》著名的王履，被称为院派；给唐寅、仇英以较大影响的周臣；擅长水墨写意人物和山水的郭诩、史忠；以白描人物著称的杜堇等人。

中期绘画阶段，约自正德前后至万历年间（1506～1620）在苏州地区崛起。以沈周、文征明为代表的吴门派，主要继承宋元文人画的传统，波澜日壮，成为画坛主流。明代中期，作为纺织业中心的苏州，随着工商业的发展，逐渐成为江南富庶的大都市。经济的发达促进了文化的繁荣，一时文人荟萃，名家辈出。文人名士经常雅集宴饮、诗文唱和，很多优游山林的文人士大夫也以画自娱，相互推崇。他们继承和发展了崇尚笔墨意趣和“士气”“逸格”的元人绘画传统，其间以沈周、文征明、唐寅、仇英最负盛名，画史称为“吴门四家”。他们开创的画派，被称为“吴门派”或“吴派”。

吴门诸公往往书画兼通，沈周和文征明是吴门派画风的主要代表。他们二人都淡于仕进，属于诗、书、画三绝的当地名士，主要继承了宋元文人画传统，兼能几种画科，但主要以山水画见长。作品多描写江南风景和文人生活，抒写宁静幽雅的情怀，注重笔情墨趣，讲究诗、书、画的有机结合。两人渊源、画趣相近，但也各有擅长和特点。沈周的山水以粗笔的水墨和浅绛画法为主，恬静平和中具苍润雄浑气概，花卉、木石亦以水墨写意画法见长，其作品主要是以气势取胜；文征明以细笔

山水居多，善用青绿重色，风格缜密秀雅，更多抒情意趣，兰竹也潇洒清润。唐寅和仇英有别于沈周、文征明，代表了吴门派中另外的类型。唐寅由文人变为以卖画为生的职业画家，仇英为职业画家，在创作上则受文人画的一定影响，技法全面，功力精湛，题材和趣味较适应城市民众的要求。他们二人同师周臣，画法渊源于李唐、刘松年，又兼受沈周、文征明和北宋、元人的影响，描绘物象精细真实，也重视意境的创造和笔墨的蕴藉，具有雅俗共赏的艺术效果。唐寅的山水画多为水墨，有两种路数：一是以李唐和刘松年为宗，风格雄峻刚健；二是为细笔画，风格圆润雅秀。人物画则时工时写，工笔重彩。仕女承唐宋传统，细劲秀丽，水墨淡彩。人物学周臣，简劲放逸。仇英从临摹前人名迹处得益，精谨清雅，擅长着色，以青绿山水和工笔人物著称。

“吴门四家”杰出的艺术成就，在当时产生了巨大的影响，从学者甚众。宗法沈周的有王纶、陈焕、陈铎、杜冀龙、谢时臣等人。王纶为沈周的入室弟子，陈焕较为粗重苍老，杜冀龙稍变沈周之法，谢时臣以气势纵横、境界宏伟见胜；追随文征明的不下二三十人，著名的有文嘉、文伯仁、陆治、陈淳、陆师道、周天球等。文嘉山水疏简，文伯仁缜密，陆治劲峭，陈淳放笔写意，陆师道细笔勾染，周天球兼善兰石，诸家各具特色。吴门派诸家中陆治、陈淳、周之冕在花鸟画领域中尤有新创。陆治是文征明的学生，花鸟画兼取徐熙、黄筌两派之长，创文人画的工笔花鸟新格，笔墨细秀，设色淡雅，有妍丽派之称。陈淳亦出文征明门下，花鸟画受沈周影响，继承水墨写意技法，在造型的洗练、笔墨的放逸、情致的跌宕等方面有所发展，开启了徐渭的大写意画派，与徐渭并称。周之冕受吴门派影响，融会陆治、陈淳两家之长，另创一兼工带写的小写意画法，被称为“勾花点叶体”。吴门派发展到明末，因循守旧，徒仿形貌，其地位被另辟蹊径、重倡文人画的董其昌及其流派所取代。

后期绘画，约自万历至崇祯年间（1573～1644），绘画领域出现新的转机。陈洪绶、崔子忠、丁云鹏等开创了变形人物画法。明代中后期的人物画，承浙派者流于粗陋简率，效唐寅、仇英者日趋柔弱靡丽，陈洪绶异军突起，一扫弊习。他糅合传统艺术和民间版画之长，在浙、吴两派之外，别树一帜。赋予所取题材以一定寓意，表达了作者鲜明的

爱憎。人物形象夸张甚至变形，气势伟岸，格调高古，线条刚柔相济，富有装饰性和金石味；设色浓重，以俗为雅，他的画风对后世影响深远。其子陈宇、弟子严湛、魏湘等直承其法，清末“四任”（任熊、任颐、任薰、任预）更进一步发展了他的传统。此外，陈洪绶也涉猎木刻插图，造诣尤高，对版画艺术的发展起到了一定的推动作用。崔子忠擅长白描人物，与陈洪绶并称“南陈北崔”。丁云鹏善画道释人物，两人的画风虽与陈洪绶不同，但同样都反映了明末清初书画艺术上的一股“宁拙勿巧、宁丑勿媚”的时代风尚。明代肖像画在人物画中较为发达，民间画工中尤多写真能手，至明代后期更有发展，曾鲸为其中富于创新精神的代表画家。他的肖像画重没骨，即在用淡线勾出轮廓五官和以淡墨渲染出明暗凹凸后，再以色彩烘染数十层，必穷匠心而后止。这种画法较富立体感，可能已受到当时新传入的西洋画法的一定影响，学者甚众，遂形成波臣派，影响直至清代。

明代后期山水画，继吴门派而起的代表画家董其昌另辟蹊径，形成了许多支派。前文我们已经提到董其昌的书法作品，而他的绘画作品和绘画理论，更是值得称道。他的绘画艺术与吴门派有密切关系，为矫正吴门派末流之弊，他重倡文人画，强调摹古，注重笔墨，追求“士气”，并提出了南北宗论。由于他官至礼部尚书的显赫地位和在画坛上的声望，遂成为画坛盟主，所创立的松江派遂取代了吴门派的统治地位。他提出的绘画理论，尤其是南北宗论，对明末清初的绘画产生了重大影响，一时之间苏松地区形成了许多山水画支派。这些画派在观点、主旨、方法、意趣等方面，与董其昌基本一致，所不同的只是在模仿某家和笔墨运用上各有侧重。较著名的画家有莫是龙，与他共创南北宗论，陈继儒与他为至交，赵左亦常为其代笔，他们都是松江派主将；顾正谊创华亭派，董其昌早年曾受其启导，宋旭亦属华亭派巨子，沈士充受业于宋懋晋，兼师赵左，也为董其昌代笔，世称云间派。另外，受吴门派影响的晚期画家还有程嘉燧、李流芳、卞文瑜、邵弥等人。程嘉燧的山水枯简疏放，李流芳爽朗清秀，卞文瑜细秀，邵弥简逸。除苏松地区外，晚明时期还出现了不少地区性的山水画派，如浙江钱塘的蓝瑛创武林派，安徽芜湖的萧云从创姑熟派，浙江嘉兴的项元汴、项圣谟创嘉兴派，江苏武进邹子麟、恽向创武进派等，这些派别大多影响不大。明末清初，虽然形成名目繁多、关系复杂的山水画派别，但大多受吴门派和

董其昌影响，统属于文人画的系统。

徐渭是继陈淳以后，从根本上完成水墨写意花鸟画变革的一代大家，其画风有力地推进了后世写意花鸟画的发展，画史上称为“青藤画派”。他的画风对清代的朱耷、石涛、“扬州八怪”、海派乃至现代的齐白石等都产生了深远影响。

从来不见梅花谱，信手拈来自有神——徐渭

明代画坛高手林立，其中最富创意的水墨花鸟画大师当推徐渭。他纵横奔放的水墨写意画，更是影响深远，开启了明清以来水墨写意法的新途径。

徐渭（1521～1593），浙江绍兴人，初字文清，后改文长。他处在一个文人步履维艰的明代后期，终生未能得志于“功名”，还屡遭厄运，常因他事而使清名被辱，以致精神几乎失常。后因误杀妻子而下狱服刑，出狱时已年逾五十。饱经沧桑的生涯形成了他吟诗作画的狂放性格，给后世留下许多趣闻，但多半属于附会，未必真实。由于他长期贫困潦倒，极易与下层人民接近，在画坛的确与众不同。

如上文所说，徐渭的诗、书、画、文全面发展，对书法颇多自负，他认为自己的写意花鸟得之于书法修养，曾说：“迨草书盛行乃始有写意画。”艺术上更显泼辣，“不求形似求生韵”，虽狂涂乱抹却横生意趣。喜作水墨葡萄、牡丹，以隐喻自己怀才不遇，借物抒情、以物喻人，为后来不少名画家所效法。徐渭曾自称“吾书第一，诗二，文三，画四”，但后人并不同意他对自己的评价，如周亮工在《赖古堂画跋》中说：“青藤自言书第一，画次，文第一，诗次，此欺人耳。吾以为《四声猿》与草书花卉俱无第二。”推崇其诗者认为其诗一扫近代芜秽之习，推崇其戏曲的汤显祖则谓“《四声猿》乃词坛飞将”，推崇其文的唐顺之、茅坤则谓“此文殆吾辈”。可见其文章、诗歌、戏曲、绘画、书法在当时都算得是一流。

徐渭对画的主张，虽没有系统的画论流传下来，但从散落在其诗及

其画的题跋上可见端倪。有题画诗云："莫把丹青等闲看，无声诗里颂千秋。"这句话既可以看作是其绘画创作思想的核心，也是其绘画艺术的一个重要特点，强调绘画乃是一种用来抒发作者思想感情的工具。徐渭一生热衷于用世，但命运多舛、颠沛落魄，造成其精神的苦闷和对朝廷腐败的不满，时常发诸笔端，以泄胸中
意气。

他画牡丹，不用色彩，仅以泼墨为之，并题《墨牡丹》云："牡丹为富贵花，主光彩夺目，故昔人多以钩染烘托见长。今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本窭人，性与梅竹宜，至荣华富丽，若风马牛弗相似也。"又有题《墨牡丹》诗云："五十八年贫贱身，何曾妄念洛阳春？不然岂少胭脂在，富贵花将墨写神。"画家沈周、陈淳都画过墨牡丹，但无论从布局到笔墨都远不及徐渭的泼辣、豪放和气势逼人，这与他五十八年贫贱身，连续多次科举不中是分不开的。在封建社会，科举是知识分子发迹进入仕途的唯一途径，尽管徐渭满腹经纶，名满天下，但因没有功名、没有地位，以致一贫如洗，竟至有人用两碟野鸭肉、牛肉和三卮酒就能换到他的一幅梅花。题诗云："凫牛两碟酒三卮，索写梅花四句诗。想见元章（指王冕）愁米日，不知几斗换冰枝？"又云："曾闻饿倒王元章，米换梅花照绢量。花手虽低贫过尔，绢量今到老文长。"他所画的墨梅，一如狂草，一气呵成，笔墨间有一种磊落、激愤之情。

从他的诗文题跋上还可看出他对前代和当时画家的不同看法和评论。如《题夏圭山林卷》："观夏圭此画，苍洁旷迥，令人舍形而悦影。"《书倪元镇画》："一幅淡烟光，云林笔有霜。峰头横片石，天际渺长苍。虽赝须金换，如真胜璧藏。扁舟归去景，入画亦茫茫。"《唐伯虎古松水壁阁中人待客过画》："南京解元唐伯虎，小涂大抹俱高古。壁松水阁坐何人？若论游鱼历历数。"还有对苏轼、黄公望、王冕、吴镇等的精彩评述。他和与他同时或稍前一点的画家，如陈淳、谢时臣，同乡陈鹤、刘世儒，杭州的沈仕，宁波的沈明臣等人不但有往来，且受他们的影响颇大。

徐渭对古代画家不但有过研究，且对苏轼、夏圭、黄公望、倪瓒、吴镇、王冕、沈周、唐寅等人的画十分推崇，对与他同时的前辈画家陈

淳、陈鹤、谢时臣等人亦很佩服。他是融会各种画法以后，终于以他自己特有的风格出现在明代晚期的画坛上。他作品中的“文人画”气质，受上述这些文人画家的影响较多。他的作品重气韵，不求形似，但不是毫无道理地横涂乱抹。他的画，无论花卉、山水、人物、走兽、鱼虫瓜果等无一不能，无一不工。除前文提及的葡萄、竹石之外，他画得最好的花卉是《杂花图》（卷），画中有牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、南瓜、扁豆、紫薇、葡萄、芭蕉、梅花、水仙、竹子共十三种，组成长卷，连题跋在内有十多米长。运用泼墨、破墨、积墨等多种技法，挥洒淋漓，气势奔放，一气呵成。这是徐渭水墨大写意花卉的代表作。尽管他提倡“不求形似”，但并不等于要把现实的事物敷衍过去，恰恰相反，由于他对写生的对象曾有过认真的观察和深刻的体会，并亲自种竹、修整葡萄，因此，又与那些脱离现实生活的一味狂涂乱抹者不同，他是用简单明快的笔墨，把形象概括、简约地表现出来。

从技法上看，用水墨来画花卉，在徐渭以前不算罕见，至于山水、人物、竹石，更是不足为奇。如果我们把时间推得更远一点，苏轼即曾提到汴人尹白能以墨画花，宋代画家梁楷亦早就用减笔水墨来画人物树石了。徐渭虽是从继承前人的绘画传统上学习，却又不为前人拘束。如果说他学陈淳、林良，那么徐渭的笔墨要比他们更为放纵，特别是他那大刀阔斧、纵横睥睨的写生画法，真可以“推倒一世之豪杰，开拓万古之心胸”。这种风格，经过石涛、朱耷（八大山人）、郑板桥、吴昌硕等人的发展和丰富，终于打开了近代大写意这一流派。他喜用水墨作画，在他的文集里有一段议论说：“奇峰绝壁，大水悬流，怪石苍松，幽人羽客，大抵以墨汁淋漓，烟岚满纸，旷如无天，密如无地为上。”“百丛媚萼，一干枯枝，墨则雨润，彩则露鲜，飞鸣栖息，动静如生，悦性弄情，工而人逸，斯为妙品。”他利用泼墨写山水的确发挥了墨汁淋漓、烟岚满纸的效果。

对于山水、人物画他赞赏沈周、谢时臣的粗笔，尤其对夏圭、倪瓒的冷逸特色大为赞赏。所以他的山水、人物画往往多用粗笔，乘兴涂抹，神游于物象之外，以豁胸中之气。如他的《人物山水花卉》（册）分别作写意山水人物、写生花卉，颇具南宋画家梁楷的减笔风格。笔墨简括豪放，随意自然。《莲舟观音图》（轴）上方一大半位置为草书题

跋，下方一小半画观音像，人物寥寥几笔，然神韵俱佳。

徐渭的写意画，不管花鸟、山水、人物，其布局都灵活善变，视题材、主题和画幅形式的要求出奇制胜，达到了“旷如无天，密如无地”“能如造化绝安排”的艺术境地。他深得用墨三昧，善于用水用墨，大泼墨、大破墨尤见功力，淡破浓、浓破淡，极尽墨法之变化，淋漓润活，生意盎然。徐渭的水墨画技法全面，充分体现了他纵横奔放的才华，把中国写意画推向又一个高峰。明代许多名家中，能如徐渭于绘事兼长各科，挥洒自如、情景交融的，可谓屈指可数。他的作品带给人们的艺术享受是隽永的。

徐渭的水墨大写意画法，对后世的影响至为强烈。他习画较晚，真正成为一个画家应在他出狱之后。也许是因为戏曲、诗词不足尽其胸中郁积，才转而以绘画来发泄，而正是绘画使他的诗文、歌赋得到声、形在抒发心情上的统一。他以纵横不可一世的画法出现在明代后期的画坛上，令人耳目为之一新。

徐渭画风对后世的影响极为深远。就近代画坛所景仰的大画家八大山人、石涛、“扬州八怪”而论，都是从此画法脱胎而出。郑板桥对徐渭佩服得五体投地，曾刻了一枚“青藤门下走狗”的印章，用来钤于画上，并在《题画兰竹》中说：“郑所南、陈古白两先生善画兰竹，燮未尝学之；徐文长、高且园（凤翰）两先生不甚画兰竹，而燮时时学之弗辍，盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪，而燮亦有倔强不驯之气，所以不谋而合。彼陈、郑二公，仙肌仙骨，藐姑冰雪，燮何足以学之哉！”近代的吴昌硕题徐渭的书画册亦说：“青藤画中圣，书法逾鲁公（颜真卿）。”齐白石对徐渭更是倾慕备至，他曾说：“青藤、雪个、大涤子之画，能纵横涂抹，余心极服之。恨不生三百年前，为诸君磨墨理纸。诸君不纳，余于门外饿而不去，亦快事也。”又题诗曰：“青藤雪个远凡胎，缶老（吴昌硕）衰年别有才；我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”再如戴熙曾提到他看到徐渭的一套三十六幅册页时的情形，有“此册开视，心目为快，家人在旁，亦复齐声拍手，啧啧称妙”。在浙江民间，有关徐文长的传说至今不衰，可见他在人们心目中的地位。

有的艺术家认为，徐渭是明清大写意画派的开山大师，他的绘画艺

术是我国文人画发展到明代的一个新的突破。中国文人画产生在晋代，它是伴随着儒、道、佛三位一体化的玄学兴起和文人诗歌、书法艺术的发展而兴起的绘画艺术。在创作思想上它摆脱了政教的束缚，走上了纯文艺的道路。超然物外，寄情山水，借物抒情乃是文人画产生的思想基础。文人画的“以形写神”“气韵生动”和“怡悦情生”的理论被唐代张彦远肯定并加以宣扬之后，经五代荆浩，到北宋而得到进一步发挥。此际文人名流辈出，对宋代和后世文人画发展产生了极大影响。凡诗、书、画皆以尚意为高，强调主观心意的重要性，使绘画艺术从重在表现客观而转向表现主观心灵。

艺术流派的兴衰背后都有其深刻的思想背景。明代大写意画的勃兴还与明中叶以后王阳明、李贽的哲学思想有关。徐渭在哲学上深受王阳明心学的影响，在文艺观上主张以本色为宗，在绘画上以表现心灵为重，强调“万物贵取影”“不求形似求生韵”“根拨皆吾五指栽”。他使文人画的理论和实践从“形神皆备”的主客观兼顾而转向了“意在象外”的重主观、次客观的大写意画发展阶段，这是文人画发展史上一个更高阶段的标志。

徐渭擅长狂草，以草书之意和草书之法入画，来实践他的艺术观。他的大写意画风，是从自觉地研究和总结前人的理论和创作成果中来的，加上他全面、深厚的学识修养，一生不得志的惨痛遭遇，形成了他狂傲不驯的性格以及他的忧国忧民之心，因此他创立的大写意画风具有不同流俗的格调。与梁楷的冷逸、陈淳的潇洒相比较，徐渭那种热烈、豪放、沉雄而带霸悍的大写意风格更能激动人心，显得痛快淋漓。八大山人在更多方面继承的是他的绘画艺术，只是在笔墨上消去了粗豪霸悍一面，使大写意画的风格走向成熟、高雅，形成了写意花鸟画独特的语言。八大山人的贡献是把徐渭创造的大写意画风推向又一高峰，再经石涛、“扬州八怪”的发展变化，大写意流派，从晚明、清代以至近现代，几乎漫衍于整个画坛。



徐渭《菊竹图》

如前文所说，徐渭的艺术才能是多方面的。他自称“吾书第一”，虽然对这个说法，后人以为不当，但由此亦可见他对自己的书法艺术是很有自信的。明代晚期公安派首领袁宏道曾评论徐渭书法：“不论书法而论书神，诚八法之散圣，字林之侠客也。”晚明张岱说：“青藤之书，书中有画；青藤之画，画中有书。”他的书法特点是寓姿媚于朴拙，寓霸悍于

沉雄，笔画圆润遒劲，结体跌宕善变，章法纵横潇洒。在他的作品里，诗、书、画、印已经很完美地结合为一体。读徐渭的画，其用笔、点画又似草书飞动，布局潇洒纵恣，亦如其书之章法。徐渭的绘画确实得力于书法的功力，他的画，尤其是花卉画，往往能将各种不同物象综合于一卷之中，笔墨泼辣、随心所欲，真如草书飞舞，比林良、吕纪、沈周、唐寅、陈淳的写意花鸟画更为粗豪蓬勃、沉雄健拔。徐渭一生的作为极富个性，他对客观世界充满激情，在艺术风格上因而也常流露一种桀骜不驯的个性。那些吐露心声的诗句、放纵而动人的墨谑，使正直的人为他的激情所鼓舞，产生了共鸣。

七、画笔下传承的盎然气韵（下）

人物画——从写实到写意

古代绘画，人物往往是最重要的写作对象，这也正是中西方绘画的不同所在。明代人物画的发展经历了明代前期院体、浙派的写实风格和纪实主题，有宋代院体的艺术风貌。至中期，吴门一带的文人画家文征明、唐寅等把对人物画的兴趣集中到仕女画上，唐寅和仇英的工笔人物可称之为吴门写实人物画的绝响。明末人物画流派纷呈，徐渭的大写意人物和造型奇异的“南陈北崔”及注重写真的“波臣派”是明末最具个性的人物画风。

那么什么叫作“院体”？院体是明代宫廷画家和浙派共同追求的来自宋代翰林图画院的写实画风。明代历史画的创作活动先后在明朝廷的武英殿和江南地区展开，其成就以前者斐然。武英殿、仁智殿是明成祖朱棣定都北京后设置的宫廷绘画机构的所在地，宣德、成化、弘治年间分别达到了明代宫廷人物画的鼎盛时期。明宣宗朱瞻基、代宗朱祁钰、宪宗朱见深、孝宗朱祐樘等皆喜好作画，促进了当时宫廷绘画的繁荣。画家们被授予“锦衣卫”的武职官衔，安心于描绘宫中的各种活动和历史故事。

历史画是这些宫廷画家最主要的绘画题材，其内容集中于描摹历史上特别是三国时期求贤访士的故事，单国强先生就此曾撰文进行深入剖析。宫廷画家们热衷于这一题材缘起明代政权的创建历史。元末，朱元璋为获得贤良以佐帝业，“令有司每岁举贤才及武勇谋略、通晓天文之士，其有兼通书律，吏亦得荐举，得贤者赏，滥举及蔽贤者罚。”立国后，当年便建立了科举制来选拔官吏。洪武七年（1374），朱元璋深感科举制尽得庸才，有碍于发掘耻于科举之道的贤才，于是他下诏吏部求

得天下贤才，有力地巩固了明初王朝的统治。明代的后世几代帝王以太祖用贤尚能为楷模，尤其是仁宗和宣宗统治时期，仁宗在尚才的同时，积极平反冤狱，以正视听；宣宗在政治上采取惩治贪官、厚待贤臣的举措。这一良策使国力走向盛极，史称“仁宣之治”。

恰恰在仁宣时期是宫廷画家绘制历史画的高峰时期，必定是武英殿为适应朝政的宣教需要而采取的绘画题材的倾向性。这既表达了仁、宣二帝求贤若渴的殷殷之情，又在客观上淡化了朱元璋于建国初杀戮功臣的行径给后世仕宦者心头留下的阴影。明宣宗朱瞻基亲临墨池，挥写了《武侯高卧图》，画诸葛亮隐居南阳时仰卧竹丛中的潇洒之态。可以说，正是宣宗垂青于三国的求贤题材，才引导了这个时期历史画的选题。戴进作有《三顾茅庐图》（轴）、倪端的《聘庞图》（轴）等三国故事和刘俊的《雪夜访普图》（轴），皆为求贤类题材。倪端还作过《严陵钓叟图》《南阳卧龙图》等隐士生活的图卷（已佚），周文靖的《雪夜访戴图》（卷）也是表现隐士情趣的故事画。在此基础上出现了歌颂贤良的历史画，如朱端的《弘农渡虎图》（轴）和商喜的《关羽擒将图》（轴）。

明代早期，宫廷画家的重要组成部分是以戴进为首的浙派。他们舍元而直追南宋院体画风，也影响了宫中其他画家如倪端的历史画，他们笔下的人物、树石都有南宋马远、刘松年等名手的遗韵。

戴进（1388～1462），字文进，号静庵、玉泉山人，钱塘人。他早年师承叶澄，画艺日进，名传京师。明宣德年间（1426～1435）被宣宗朱瞻基召入仁智殿作画，后因画红衣官人垂钓，中谗言，遂放归，死于穷途。他的《三顾茅庐图》（轴）是以罗贯中的小说《三国演义》描绘刘备在春日里第三次请孔明出山时的情节为据，甚至卧龙冈的自然环境亦如同小说所述：“高冈屈由压云根，流水潺湲飞石髓；势若困龙石上蟠，形如单凤松阴里。”又有“柴门半掩”“修竹交加”等。刘备在荆州依附刘表，虽任豫州牧，但欲图天下，唯缺谋略。此时的刘备经历前两次拜见孔明未成之后，选择吉日，斋戒三日，熏沐更衣，携张飞、关羽来到卧龙冈。画中的刘备躬身询问小僮孔明在否，当得知孔明昼睡未醒，便侍立等待，张飞急不可待，欲纵火惹醒孔明，关羽摆手劝止。远处草庐里的孔明正聆听柴门外的动静。大凡画刘备三顾茅庐的故事，多取这

一情节，以揭示各种不同个性的人物精神，增强画的戏剧性和可“读”性。

倪端，字仲正，楚江人，被明宣宗召入内廷，与商喜一并供奉朝中。他专工山水、人物，得南宋院体之法。他的《聘庞图》（轴）取典于《后汉书》卷八十三，画三国荆州刺史刘表聘请南郡襄阳人隐士庞德公出山未成的历史故事。倪端通过动态表现人物的内心活动，刻画得尤为精到：庞德公坦然扶锄，刘表虔虔有礼，随从急不可待……整个画面耐人寻味。其画风宗法南宋院体，人物线条顿挫有致，树石、高岭细密秀润，精劲苍厚，以特定的野外环境和特定的历史人物构成的历史画往往将山水和人物结为一体。在这里，有情节性的人物活动已不是一般山水画中的点景人物，虽然山水、林木占据了画面的大部分，但人物的活动处在构图的中心位置，其构思与戴进的《三顾茅庐图》（轴）相近。

以沈周、文征明、唐寅、仇英为代表的明中叶吴门画家群，除漆工出身的仇英外，他们把文人的写意花鸟画粗放清逸的笔墨生动地转化为意笔人物。唐寅、仇英的工笔人物画追仿了宋代院体画风，使吴门人物画呈现出多种艺术画貌。他们的绘画题材涉及仕女画较多，修长消瘦的造型代表了那个时代的审美趣味。

唐寅与张灵、文征明友善，其画初学周臣，后远取南宋李唐、刘松年之法，和元代文人画家的意趣融合为一体。其画艺广博，精擅诸科，在人物画科中特擅仕女。唐寅笔下的仕女常做持扇状，如《秋风纨扇图》（轴），表达了作者对世态炎凉的感慨，将仕女与秋日纨扇相比，取意于唐代的宫怨诗句，实为作者自况。画中的仕女背风而立，衣裙拂起，衣带掀动，双手持扇，神情怅然，双勾竹叶似凝白霜，点出秋意。线条简劲方硬，极富动感，右下角的湖石在构图上起到了压角的作用，使画面沉稳，与题诗均衡。唐寅的仕女画既有宋代院体的写实功底，又有文人的气格和情思，因此，其作在江南有着广泛的欣赏群体，加上民间流传着关于唐寅的风流韵事，给他的仕女画更增添了奇异的色彩，引得明、清吴门地区的画家们纷纷效法其迹。

文征明擅画山水、仕女等，画法有工细和粗笔两种，为“吴门四家”之一。他的《二湘图》（轴），画的是传说中的湘君湘夫人，构图十

分简洁，空阔如天水一色，使观者觉得二人在江上凌波而起，飘然欲仙。人物的造型和衣纹描法取韵于东晋顾恺之的《洛神赋图》（卷），画家用淡墨作游丝描，行笔飘洒自如，匀细秀劲，非写意所能达意。勾描之后，再施以淡朱色，浓墨画头发，使人物形象十分鲜明。二人在行进中的姿态富有变化，前者持扇回首状，后者尾随迎上，人物的衣带迎风而飘，特别是纨扇上的纤毛随风而展，增强了人物的动感。

仇英，生卒年不详，字实父，号十洲，太仓人。早年为漆工，后在苏州一带卖画为生，得到一些收藏名家的赞助，并饱览了他们的藏品。他擅模仿历代名迹，有唐代画风和宋代院体的遗韵。画风工致，以人物、山水为长。他的《修竹仕女图》绘主仆二女，高耸的翠竹支撑起竖式构图，使得场景开阔。在古代仕女画中，竹子和仕女常常是固定的图像组合，又如梅花与仕女、芭蕉与仕女等，各有不同的寓意。竹子与仕女的组合象征着女主人高洁的品性和情操，其身份必定是高人雅士之妻女。图中的女性形象取宋人的造型程式，丰颐瘦体，神情安然，线条方折与圆劲并用，和谐统一。高竹作双勾白描后，略染汁绿，生机盎然，坡石亦以花青或淡赭微染。仇英用添加了暖色的白粉敷染出人物的脸面和服饰，使其色彩亮丽，在灰黄的底色上显得十分突出。

随着明代商品经济的发展，市民阶层不断扩大，他们必然需要适合于他们的艺术来表现他们的真实形象，于是肖像画盛传在他们中间。画家大都是带有行会性质的民间画工群和具有独特风格及文化修养的流派。一种被称为“波臣派”的肖像画流派即属后者，该派的开创者是明末的曾鲸。曾鲸（1564～1647），字波臣，故称其为“波臣派”，莆田人，寓居江、浙一带，以写像为生。他主要出入于文人士大夫间，为他们传神写照。曾鲸画过明末书画家董其昌、王时敏和具有爱国叛逆精神的画家陈洪绶及抗清名臣侯峒曾等人的肖像，也为著名思想家黄宗羲、名士黄道周、葛一龙及医学家张卿子等造像。从他所选择的表现对象来看，可以窥察到他的思想倾向于进步。曾鲸的肖像画，一般都画全身，选取对象处于轻松自如的状态，借此表现出对方的个性特征。曾鲸常把对象置身于布有道具的自然环境里，衬托出人物的精神面貌，而独《葛一龙像》（卷）一反常规，仅作一函书点出主人公的身份，除此之外，全凭人物本身的艺术感染力来唤起欣赏者对主人公身居环境的联想，充分调

动了欣赏者在观赏时的再创造能力。

时至明末，最为出众的人物画家是“南陈北崔”，南方是浙江诸暨的陈洪绶，北方是北京的崔子忠，两人皆忠于明朝，反对清朝的统治。陈洪绶的画风奇崛古拙，造型夸张变形，崔子忠则上追唐宋画风，描法细致、设色清丽。“南陈北崔”奇异的人物造型反映了明末绘画的一些特点，讲求造型怪异新奇成为时尚，如花鸟画家米万钟、山水画家黄白坚、人物画家吴彬等，反映了明末画家造型讲求变异的共同趋向，折射出晚明失意文人内心的创痛和桀骜不驯的艺术个性。

陈洪绶（1598～1652），明末画家。字章侯，号老莲、老迟等，浙江诸暨人。少时喜绘画，师蓝瑛，深受赞许。又求理学于刘宗周，后应乡试不中。崇祯十五年（1642）被召至京，入宫廷作画，临摹历代帝王图像，得以纵观内府藏画，后南返。入清以后，入云门寺为僧。晚年迁至绍兴、杭州，以卖画为生。擅画人物、仕女，取法北宋李公麟和元代赵孟頫、钱选。人物形体奇异夸张，神情含蓄，手法简洁质朴，衣纹线条圆长细劲，笔力刚健古拙，用线具金石味，章法不落俗套，大胆突破了前人陈规。亦工山水、花鸟，钩勒精细，设色淡雅清丽，富装饰味。《调梅图》（轴）代表了陈洪绶的典型风格，画二女仆为女主人调制梅汤。陈洪绶的仕女画不重人物个性和形象之别，只有衣裙和发饰之异，画中的女性造型颇为怪谲纤瘦，古拙却不乏灵巧。诸女全无表情并不是作者不善此道，而是通过塑造仕女的如此外部形象反映出作者孤傲不驯的个性和与众不同的审美观。人物的线条作行云流水描，流畅如水，湖石的描法则圆劲稳健，意趣高古。陈洪绶的变形仕女对清末海派仕女画起了范本作用。

崔子忠（1574？～1644），字道毋，号北海、青蚓等，莱阳人，寓居北京，生员。李自成攻破北京后，他走入土室至饿死。他曾师从董其昌，取法晋唐，以仕女、人物为胜。曾作《云中玉女图》（轴），画一玉女立于云中，呈美女面容，是现存崔氏仕女画中的一幅。值得注意的是，崔子忠和陈洪绶一并为晚明变形主义人物画风的代表画家。与陈洪绶相比，崔子忠的人物画造型少怪异之态，形体纤瘦，但内骨坚挺。崔子忠特好追仿五代南唐周文矩的颤笔（一作战笔），玉女的衣纹线条系凝重的弧线，十分精练，四周的浮云用笔繁密，以密衬疏，突出了玉

女的身姿，盘旋而上的曲云亦反衬出玉女冷观风云的娴静心态。

皇宫里的纸上风云

宫廷绘画是明代绘画艺术的重要组成部分。明太祖朱元璋建国之初，百废待举，凡事以朴实节俭为准，禁奢侈华靡。京城金陵的三殿、六宫建成，亦不施图画，而令博士熊鼎类编古人行事可为鉴戒者，书于新殿厢壁，命侍臣书《大学衍义》于厅堂走廊，并曰："前代宫室，多施绘画；予书此备朝夕观览，岂不逾于丹青乎？"然而，出于政治教育、树碑立传、宫殿装饰等需要，他也征召天下善画之士，入内廷供奉，绘制历代孝行图、开国创业事迹、御容、功臣像等。有些画家长期供事于内府，如沈希远、赵原、王仲玉、盛著、周位、陈遇、陈远等人；有的临时召入，事毕遣回，如相礼、孙文宗；也有少数画家因画御容称旨，被授官职，供奉于翰林，如沈希远被授以中书舍人，陈远被授予文渊阁待诏。



《元宵行乐图》（局部）

明成祖朱棣也少谙文墨，然他已开始重视书画艺术的功用。迁都北京后，所营建的宫殿、寺观需要大量负责装饰布置殿门宫壁、室内画屏、窗根楣枋的艺匠，因此曾遍征天下知名画士至北京服务，其中包括

画匠、裱工、木工、漆工等技艺之士。为书写诏敕、史册、文翰也需要大批善书之士，如明黄佐《翰林记》卷十九云："永乐二年始诏吏部简士之能书者，储翰林给廪禄，使尽其能，用诸内阁，办文书。一时翰林善书者，有解缙之真行草，胡广之行草，滕用亨之篆、八分，沈度、王汝玉、梁潜之真，杨文定之行，皆知名当世。而三杨用事，各举所知，以相角胜。"朱棣曾试图仿效宋代翰林书画院体制建立明代的翰林书画院，据黄淮《黄介庵集》"阁门使郭公墓志铭"记载："太宗皇帝入正大统，海寓宁谧，朝廷穆清，机务之暇，游心词翰。既选能文能书之士，集文渊阁，发秘藏书帖，俾精其业，期在追踪古人。又欲仿近代设画院于内廷，命臣淮选端厚而善画者充其任。"后因几次亲驾北征而未能实施。然而他对能书善画的入选者也做了安排，外朝华盖、谨身、文华、武英、文渊几处殿阁中，各有因艺事称旨而挂职者。翰林院、工部营缮所和文思院也有隶属者，官衔则有各殿阁待诏、翰林待诏、营缮所丞、文思院使等，如文渊阁待诏陈运、翰林待诏腾用亨、翰林编修朱芾、工部营缮所丞郭纯等人，有的不授官而仅称供事内府、内廷供奉。当时的组织机构和职称升迁还不很完善，仍属初创阶段。

明宣宗宣德年间（1426～1435），社会安定，经济繁荣，文化昌盛，人才辈出，画坛也十分活跃。宣宗朱瞻基雅好诗文书画，尤擅绘事，经常将御作书画赏赐臣下。"宣德初，上尝亲御翰墨，作春山、竹石、牧牛三图，题诗其上，以赐大学士杨荣，并赐端砚、御用笔墨及白瓷酒器、茶盅、瓦罐、香炉之类。翰林侍读陈粲尝获赐御笔竹菊图。""帝天藻飞翔，雅尚词翰，尤精干绘事，凡山水人物花竹翎毛，无不臻妙。"皇帝的爱好与倡导，使明代院画日趋昌盛。宣宗以恢复两宋画院盛况为目标，除永乐时召入的供奉画家边文进、谢环、郭纯等人继续留任外，还从江浙一带广泛征召民间高手周文靖、李在、马轼、倪端、商喜、孙隆、石锐等人，一时名家云集。供奉内廷画家除少数安排原机构外，大多隶属于仁智殿和武英殿。所授职衔也有所提高，尤其授以锦衣卫武官名衔，领薪俸而不司军职，有都指挥、指挥、千户、百户、镇抚等级别，官位都较高。嗣后的成化朝朱见深、弘治朝朱祐樘均擅长绘画，"宪庙、孝庙御笔，皆神像，上识以年月及宝"。当时画院内名家也很多，主要有林良、吕纪、吕文英、殷善、郭诩、王谔等人。隶属和授职治袭宣宗，院画创作题材丰富、风格多样，并形成明"院体"的时代特

色，宫廷绘画遂达到鼎盛时期。

明武宗正德以后，随着朝廷的日趋腐败以及画坛上“吴派”文人画的崛起，宫廷绘画日见衰败，至明中期即销声匿迹。画院机构虽存，但名家寥落，大多属于滥竽充数者。由于明代画院主要靠荐举选召人才，无严格考试制度，前期荐举循规蹈矩，若徇情滥举便加惩罚。如宣德元年（1426）边景昭受贿荐举了陆悦、刘生两人，经检发，边景昭被罢为民，陆、刘二人交刑部治罪，上还“命吏部揭榜，示中外，以威荐举之徇私者”。然自正德以后，徇私荐举入院者不计其数，如正德时张健上疏所曰：“画史滥授官职者多至数百人，宁可不罢。”由于宫廷画家升迁无定制，多凭君王及主管宦官的好恶授官，自成化朝始，出现了命中官传旨而得官的“传奉官”，“一传旨，姓名至百十人，谓之传奉官，文武僧道滥恩者以千数”。以后数罢数复，正德后即不可收拾。太监刘瑾专权时，文华殿书办张骏骤擢至礼部尚书，连装潢匠役亦授官秩；“世宗时，匠役徐果，以营造擢官工部尚书，其属冒太仆少卿、苑马卿以下职衔者，以百数。又工匠赵奎等五十四人，亦以中官请愿授职”。滥竽充数和滥授官职使许多有真才实学的人耻与为伍，画院杰才日稀。所知稍有名气者唯正德朝朱端、万历朝吴彬、崇祯朝文震亨，但他们的取材和画风都已游离于“院体”，个人面貌也缺少新意，在画坛几乎不起影响。

历代宫廷绘画作为“御用美术”，都带有明显的政教功能，并适应帝王的好尚。明代宫廷绘画也不例外，在明朝特定的政治、经济、思想、文化背景制约下，“院画”的题材内容和“院体”的风格样式也呈现出不同于前朝的时代特色。概括而言，题材比较广泛；画法主宗两宋院体，呈融合或多元风貌；审美意趣则在皇家气息中掺入世俗格调，具较多故事性、趣味性和装饰性。具体说来，人物画强调宣教功能，富故事情节，画风多样而少新创；山水画兼取宋李、郭和南宋马、夏呈南、北宋融合趋向；花鸟画承绪黄筌、徐崇嗣、崔白及宋元水墨花鸟画等不同流派，在工笔重彩、设色没骨、水墨写意等画法上都有所创新变革。

八、峨冠博带的载体——书籍刊印（上）

兴旺的背后

最迟在唐代中期，雕版印刷术就已经出现并应用于书籍的镂版施印了。其后经五代、宋、元的发展和完善，至明而达于极盛。其间所刻，无论规模之巨、数量之大抑或内容之丰富，皆远逾前代不知凡几。中国古籍刻印史的鼎盛时期出现于明绝非偶然，而是社会政治、经济、文化等诸多因素相互制约的结果，是社会需要的必然。

公元1368年，朱元璋率众消灭群雄，驱逐元统治者至漠北，在应天（今南京）即皇帝位，改元洪武，建国号大明，是为明太祖。明太祖朱元璋出身于农家，苦无学术，但是，在长期的政治斗争中，他深谙“武定祸乱，文治太平”这一封建社会治国平天下的大道。在国事初定的洪武二年（1369），他就诏谕中书省：“朕恒谓国之要，教化为先。教化之道，学校为本。”行教化、施教育，在此可以说是作为基本国策而颁示的。欲行此道，图书的作用就显得极为重要，这是不言自明的道理。因此，朱元璋屡次下诏颁《四书》《五经》《通鉴纲目》《说苑》等有补“教化”的书于学校。朱元璋只能说粗通文墨，但他却写了不少有助于维护封建伦理纲常、冀使明王朝能“永延帝祚”的书。如洪武六年（1373）成《祖训录》，垂训子孙说：“后世守之，则永保天禄。苟作聪明，乱旧章，违祖训，亡无日矣！”在这里，图书成了教育其后代恪守祖宗成法，以使帝位罔替的重要手段。

其实，早在明立国之前，朱元璋就对图书事业显现出了极大兴趣。据明朱国桢《皇明大政记》卷一载：元至正二十四年（1364），朱元璋发兵攻灭陈友谅，即下令访求遗书。明王世贞《命将征讨考》则云：“徐达入北京，封其库府图书宝物。”由此可见，对图书及其教化作用的重

视，对朱元璋来说是一个一贯的政策，是其大政方针中的一个重要组成部分。此外，从社会历史发展的角度看，元以北方游牧民族统治中国百余年，文化事业相对落后，书业亦然。据统计，现存元人旧刻不过六七百部，仅及两宋所遗之大半。朱元璋历百难千劫始成“驱逐胡虏，恢复中华”的大业，通过重振书业来复兴汉民族的传统文化，不仅是其统治政策的需要，也是摆在明王朝面前的一个艰巨任务，亦即明代书业极隆极盛的一个更为深刻的社会原因。

明王朝立国之初，采取了一些重要的、有利于书业发展的举措，就是上述政策的具体化。据《明会要》卷二十六载：“洪武元年八月，诏除书籍税。”同时免去税收的还有笔、墨等图书生产物料和农器。可见在朱元璋心目中，作为文化事业重要组成部分的书业，与恢复农业生产、解决民生问题是处于同等地位的。洪武二十三年（1390）冬，则“命礼部遣使购天下遗书善本，命书坊刊行”。前者是通过让利于民来刺激书业的发展，后者则是由中央政府组织的、自上而下的大规模图书刊刻活动。从官购图书予民刊刻而言，颇有点民办官助的味道，由此可见明王朝对书业的重视，可以说是不遗余力了。明享国二百七十余年，自洪武至崇祯历十六帝，其间固然不乏昏庸糊涂，乃至胡天胡地的皇帝，但对书业却基本上采取保护、扶持政策，这对明代书业的发展、繁荣也是一个重要的保证。

文祸不断，是中国古代文化史、书史的一大特色。类似事件，明代也时有发生。但查诸史籍，除了攻讦程、周、张、朱之学的“惑世”之说，或直接与政治斗争有牵连的著述，如明成祖诏令焚毁有关“靖难”的史料就是一例，对于民间一般的学术和创作活动，明政府干涉并不多。所以，明代著述急剧增加，丛书、类书的编辑亦十分活跃。清黄虞稷《千顷堂书目》著录明人著作达十五卷，一万五千七百二十五种，而合诸家书目所载，元人著述不过三千余种。其因除明代立国时间较长外，与元代书禁森严亦不无关系。《元史·刑法志》载：“大恶，诸妄撰词曲……凡以邪说左道，诬民惑众者，禁之，违者重罪之。”在《大明律》中则看不到这样的禁令。明万历年间，廷臣冯琦借焚毁李贽著作之机上《正士习疏》，建议：“一切坊间新说，皆令地方官杂烧之。”疏进不纳，才使祖龙之火，未见于明，亦可看出明朝的文禁远不似元及清前期

苛峻。著述大增，图书编辑活跃，使书业成为有源之水；文禁松弛，则为书业发展提供了相对广阔的空间。

明代的图书出版政策，比较于元代也是相当宽松的。据清蔡澄《鸡窗丛话》所记：“元时人刻书极难。如某地某人有著作，则其地之绅士呈词于学使，学使以为不可刻，则已。如可，学使备文咨部，部议以为可，则刊版行世，不可则止。”明代则不然，不仅没有这样层层把关、逐级审查的图书出版制度，甚至可以说基本上没有出版前的审查制度。无论官府、私宅、坊肆抑或达官显宦、读书士子、太监佣役，只要财力所及，皆可刻书。以至“数十年读书人能中一榜，必有一部刻稿；屠沽小儿没时，必有一篇墓志。此等板籍幸不久即灭，假使长存，则虽以大地为架子，亦贮不下矣！”多则以滥，不能不说是一个弊病，但也从一个侧面反映出明代刻书之盛。明人刻书，据统计不下两万种，其中明人著述过半数，没有活跃的学术气氛和宽松的出版政策，达到这个程度在那个时代是根本不可能的。

明代图书市场的需求增长，也是一个值得考虑的因素。明太祖出身于农家，了解下层百姓疾苦，建立明王朝后，采取了一系列恢复生产、发展经济、轻徭薄赋的政策，就如他所说：“居上之道，正当用宽。”至洪武十八年（1385），粮食产量已是元时的两倍。永乐时经济发展更快，“是时宇内富庶，赋入盈羡，米粟自输京师数百万担外，府库仓廪蓄积甚丰，至红腐不可食”。

“四方百货，倍于往时”，保证了生存需要之后，才谈得上更高层次的图书消费。明中叶之后，资本主义萌芽出现，商品货币经济的发展，手工业者和市民阶层的扩大，通贩贸易的活跃，都成为刺激书业发展的催化剂。手工业者和市民阶层的扩大促使市民文化蓬勃发展。明嘉靖之后，小说、戏曲等通俗文学，就是以市井细民的需要为基础的，“市民文学”的锓梓激增成为当时书业中最主要的品种之一。而在嘉靖之前，此类书鲜见于梓行，其中当然有市场的规律在起作用。社会经济的发展使一部分人在经济上较为充裕，有余资购读书籍，这样，图书的消费群体就更为广泛了。而工商业城镇的兴起和增多，也为图书提供了更多的相对集中稳定的集散地。而图书本身也是商品，商品经济的发展为其提供了便捷的交易手段，图书贸易也更为活跃。明嘉靖《建阳县志》载：“书坊

街在崇化里，比屋皆鬻书籍，天下客商贩者如织，每月以一、六日集。”说明当时的图书行业已经出现了专事贩运、贸易的商贩。坊肆除了坐店销售自己的图书外，也干起了批发的生意。如织的贩者，大抵类似于今天的书商，在图书流通环节中发挥着重要的作用。明陆容《菽园杂记》云：“国初书版唯国子监有之，外郡疑未有。观宋潜善《送东阳马生序》可知，宣德、正统间，书籍印版尚未广。今所在书版日增月溢，天下右文之象，愈隆于前矣！”陆容为明成化年间进士，以明时人记明时事，应该是可信的。如果说明初是书业的恢复期，那么宣德至正德为发展期，嘉靖、万历至崇祯则为隆盛期，其中又以嘉靖、万历为极盛。毫无疑问，资本主义萌芽在明中叶之后的出现和缓慢成长，对书业的发展是产生了积极影响的。

另外，纸、墨、笔、砚等关系书业兴衰的物质材料也是书业发展的最基本条件之一。举例来说，现今所能见到的元代旧刻，以建宁所出为最多，其地造纸原料丰富、纸张产量较大是一个重要原因。进而论之，元代纸、墨、笔、砚的生产远逊于两宋，书业之不振，也就在情理之中了，正所谓“巧妇难为无米之炊”。当然，和图书有关的材料制作业和书业本来就是相辅相成的关系，材料业的发展可以满足书业的需要，书业兴盛又会刺激材料业的进步。明代，两者之间就是在这样的良性循环中互动的。明代纸、墨、笔、砚的制作，数量之大、制作之精、品种之丰富，皆进入了前所未有的繁荣期。以笔而言，明笔一改元时笔毫软散的习尚，硬毫成为时兴。明陈继儒《泥古录》称：“笔有四德，锐、齐、圆、健”，强调的就是笔毫要劲健有力，富有弹性。元及明初刻书，盛行赵（孟頫）体，尤其元中叶之后，有刻几全为赵字风范。明中叶之后，仿宋刻本蔚然成风，字多为欧、颜体。赵体纤弱，笔毫宜柔；欧、颜体遒劲有力，笔毫宜硬。

制笔工艺的改革实则就是当时书法风格的反映，当然也影响到刻书的用字。生产规模扩大，分布地域广泛，新品名笔后来居上，是明代笔业的又一特点。其时，元代始崛起的湖笔如日中天，湘笔之盛，几可与湖笔并驾齐驱。与此同时，京笔异军突起，成为北方笔业的中坚，时人称“南有湖笔，北有京笔”，即此之谓。名笔佳品增多，书家誊稿根据所书字体的需要对笔有了更大的选择余地。明代尤其是晚明有不少精美的

写刻本传世，和笔业的进步是分不开的。

明代制墨业一扫元代颓势，制墨名家辈出，流派众多，墨质精良，墨式新奇。有人将此比喻为诗之盛唐，词之宋时，诚不为过。中国古代有关墨的代表性专著，如程君房的《墨苑》、方瑞生的《墨谱》、李孝美的《墨谱》、万寿祺的《墨志》皆诞于明，足证其时墨业之盛。以晚明印本而论，距今已逾三个半世纪，不少传世之本墨色仍显莹润亮泽，宛若新印，可见墨质之佳。

明代的制砚业亦颇发达。入明之后，传统的名砚如端砚、澄泥砚等枯木逢春，再入佳境，一些新开发的砚材亦负盛誉，如北京的潭柘紫石砚、东北长白山的松花石砚、四川的嘉陵峡砚等，名目繁多，无复一一列举。

明代造纸业的发展更可谓盛况空前。清康熙《上饶县志》记明时江西上饶县石塘镇“纸厂槽不下二十余槽，各槽帮工不下一二十人”。也就是说，一地纸坊用工，多达三百至六百人，推及全国，纸业规模之大，可以想见。不仅民间造纸，宫廷内府也造纸。据万历《大明会典》等书载，司礼监有制纸匠六十二人，所制纸品名色有宣德纸、大玉版纸、大白版纸、大开化纸、毛边纸等。造纸业的大发展为明代书业的繁荣做出了巨大贡献。明刘若愚《明宫史》载《佛经一藏》的用纸情况：共需用白纸四万五千零二十三张，黄毛边纸五百七十张，白户油纸一万零三百九十五张。明人喜编印大型的丛书、类书、文集，动辄一部书数百卷上百册。明代产生的一些大型著述，如《三国演义》《水浒传》《西游记》《金瓶梅词话》等白话长篇小说，《本草纲目》《农政全书》等医药、农业著作，《筹海图编》等军事著作都是页数以千计的鸿篇巨制。没有纸张的大量生产，这类图书镂梓传世根本无法想象。

明人对印书用纸颇有研究，或许正因为书业之盛，才引起学者的关注。明朝的大学问家胡应麟在《少室山房笔丛·经籍会通》中就说：“凡印书，永丰绵纸为上，常山柬纸次之，顺昌书纸又次之，福建竹纸为下”，“闽中纸短窄熏脆，刻又舛讹，品最下而值最廉”。明代纸的名色很多，大约逾百种，但除明初承元余绪有过少量的黄白麻纸本外，主要分绵纸、竹纸两类。绵纸以桑皮为主料，竹纸则采用竹子的纤维为原料。

刻书常用白、黄绵纸，嘉靖至隆庆年间（1522～1572）用白绵纸多，也有少量竹纸印本，晚明则多用竹纸。一般来说，嘉靖之前的绵纸质佳，纸质莹洁，有如玉版，韧性亦佳；隆庆之后，所制则较为粗厚。竹纸薄且易老化，但绝少虫蛀。明谢肇淛说："国初用薄绵纸，若楚、滇所造者，其气色超元匹宋；成、弘以来渐就苟简，至今日而丑恶极矣！"所谓"丑恶极矣"，指的就是竹纸。相对于绵纸而言，竹纸质较次而价亦廉。明中叶之后，国用不足、民生凋敝，易绵而用竹，正是物力艰难在书业上的反映。明嘉靖之后，坊刻本大行于世，坊肆为降低成本而用竹纸，是图书商品化的必然结果，谢氏以书论书、以纸论纸，未免有些偏激了。

五花八门的官刻版本

明代刻书系统和前代一样，由官刻、私刻、坊刻三大部分组成。明代官刻可以用"政出多门"四个字来形容。从中央到地方，刻书机构之多，历朝历代皆难与之比拟；刻书内容之丰富，亦堪称历代官刻之最；就数量而言，则仅有清代的殿版可与之比肩。依其刻书机构与版本名目的不同略述之，有如下几种：

内府本。明洪武年间，宫廷刻书多在南京内府锓梓，如其间所刻《元史》《回回历法》《大明日历》等，称"内府本"。明成祖朱棣发动"靖难之变"，逐走惠帝而得帝位，为强化君权，赋予宦官的权力极大。他在宫中设宦官二十四衙门，其中以司礼监权势最为显赫，其不仅代皇帝批阅奏章、传达诏令，亦掌管刻书。由宦官掌管中央政府的刻书事业，是明王朝的一大发明，也是中国书史上绝无仅有的怪现象。明内府一共刻了多少书，因诸家书目所记不一，难有确数。明代刊有《内府经厂书目》，著录经厂贮版书一百一十四种；明宦官刘若愚《酌中记·内板经书记略》著录书目则多达一百七十二种；明周宏祖《古今书刻》载内府书八十三种，几者参照，除去重复，当不少于二百种。较著名的本子有《孟子集注》《大学衍义》《诗集传》《礼记集说》《四书》《贞观政要》《资治通鉴节要》《大广益会玉篇》《古今列女传》《律学新说》《文献通考》《大明一统志》《大明律附例》等，还有《新编古今

事文类聚》《居家必用事类全集》等通俗读物。司礼监掌管刻书，大可不吝财用，故选料、雕印、装帧俱佳，多取上好洁白绵纸以佳墨精印，早期印本多为包背装，版式阔大，行格疏朗。字体上承元代遗风，喜用赵体，字大如钱，读来悦目醒神。版式常见有四周双栏、大黑口、双鱼尾，首页钤以“广运之宝”朱文玺印，气象凝重、恢宏，观感上庄严、华美，有很强的艺术性。

不过，自明代至今，很多人都以为经厂本刻印固佳，外形固美，但因宦官不学无术，校勘粗疏，就内容而言，实为金玉其外败絮其中的劣等品。《四库全书总目提要》就评论说：“经厂即内番经厂，明世以宦官主之，书籍刊版，皆贮于此。然大抵皆习见之书，甚至《神童诗》《百家姓》亦厕其中，殊为猥杂。今印行之书尚有流传，往往舛错，贻误后生。善天禄、石渠之任以寺人领之，此与唐朝鱼朝恩判国子监何异！”

指斥明朝廷委司礼监掌管关系天下“文运”的刻书业所用非人，是有道理的，但其刻本中有不少“习见之书”，是否就是“猥杂”却很值得探讨。提供图书供宫内供奉人员学习、诵读，是司礼监的一个重要任务。举例来说，据《芜史小草》卷十六所记，明宣德时，令十来岁的小太监读书，发给《内令》《百家姓》《千字文》《孝经》《大学》《中庸》等书，宫女另给《女训》《女诫》等读本，这些书都是由司礼监刻印的。这既是对太监、宫女们进行的封建伦理纲常的灌输，也是文化启蒙教育，四库馆臣们以“学术”的眼光来看待此类书，实属大谬。在任何时代，通过刻书、印书来致力于文化启蒙，都是无可非议的。

监本。明代监本有南北之分，明成祖迁都北京，南京成为陪都。故南京国子监所刻之书称“南监本”；北京国子监所刊之本称“北监本”。

南京国子监储藏书版甚富。朱元璋定都应天，下令将集中存贮于杭州西湖书院的宋元旧版悉数送往国子监，又集有元各路儒学所存路史版，并自地方上收取书版，其中包括著名的宋绍兴年间刊《眉山七史》版、洪武三年（1370）内府刊《元史》版等。洪武、永乐、宣德年间多次对残缺版片进行修补，有些书版又被工匠窃去，损失亦大，就如明黄佐《南雍志》所记：“本监所藏诸梓，多自国子学而来，自后四方多以书版送入，洪武、永乐时两经修补，旋补旋亡。”即便如此，书版的大量征

集和集中毕竟为南监刻书做好了充分的准备。南监所刊图书以《二十一史》和《十三经注疏》为最有名。据考，嘉靖初，南京国子监祭酒张邦奇等请刻史书，除上述宋、元旧版外，又取广东布政史司于成化年间刊《宋史》版付监，自吴下购得《辽史》《金史》善本翻雕及洪武刊《元史》版，遂成《二十一史》，至嘉靖十一年（1532）七月书成。即如柳诒徵《监本史评》所云：“明南京国子监《廿一史》，世称南监本，其中固有宋版者七，元版者十，唯辽、金两史翻刻元版，宋、元两史为明版。”因其由宋、元、明版递修而成，又称之为“三朝本”。《十三经注疏》为儒家经典的集大成之作，对后世的影响也很大。

北监刻书，有常设官员督管，工匠亦有固定编制。弘治年间刊谢铎《国子监续志》称：“本监特设典籍一员，以掌书籍，又设印刷匠四名，以给其役，可谓重矣。”但在数量上，北监刻书远比南监为少，《古今书刻》载北监本四十一种；嘉靖《皇明太学志》著录四十七种，合嘉靖之后所刊约在百部。北监本多据南监所刊翻雕，如南监所刊《二十一史》《十三经注疏》即皆予重梓。

两监刻书存在着同一个问题，就是校勘不精，讹舛弥甚，而多贻后世之讥。明末清初学者顾炎武在《日知录》中就说：“此不适足以彰太学之无人，而贻后来之讪笑乎！”甚至说：“此则秦火之所未亡，而亡于监刻矣！”明沈德符则干脆斥之为“灾木”。不过，两监刻了不少很有学术价值的书。正经正史一刻再刻，对其流通、传世都是有好处的，即便是顾炎武也承认“北监视南稍工。而士大夫家有其书，历代之事迹灿然于人间矣。”又说：“宋时止有十七史，今则并宋、辽、金、元四史，为《二十一史》。辽、金两史向无刻，南、北、齐、梁、陈、周书，人间传者亦罕。故前人引书，多用南、北史及《通鉴》，而不及诸书，亦不复采辽、金者，以行世之本少也。两监刻书之有裨学术，嘉惠士林，功在当世，泽及后人，正不必以小瑕而掩大功也！”

部院本。明代中央六部及督察院、太医院等机构，也刻了不少书，可统称之为“部院本”。其中尤以礼部、工部、兵部及督察院所刻为多，如礼部嘉靖年间刊《明伦大典》、兵部洪武年间刊《武经七书》等。明代名相，曾推行“一条鞭法”的张居正为规谏皇帝避恶趋善，学古明君治国之道的《帝鉴图说》，亦于万历年间由礼部付梓。可见部、院刊书，

或是出自一定的政治目的，或是为推行其自身职能而服务的。督察院是国家的最高监察机构，它刻了不少书，而且内容相当广泛，兵书、医书、科技书、总集、别集都有。《古今书刻》载其所刻书三十三种，实际所刻，应尚不止于此数。颇为令人玩味的是，督察院竟刊有《水浒传》《三国演义》这样的通俗小说。明中叶之后，皇帝昏聩者多，吏治黑暗，“流寇”蜂起，刊刻此两书，或者希望以之为镜鉴，从书中体悟能剿抚“流寇”的良方。至于明末农民军领袖张献忠“日使人说《水浒传》《三国》诸书，凡埋伏攻袭皆效之”，则为督察院诸公始料之所不及了。此外，这也的确说明当时对刻书的限制不多，相比较于清前期屡禁小说、戏曲，其间的差别实不啻于天壤。明代中央政府的一些其他机构也热衷于刻书，如掌管天象、历法的钦天监，每年都要印行《大统日历》；太医院刻有《铜人针灸图》《医林集要》等医书；御马监也刻有《马经》一类的专业书。

藩府本。这是明代地方官刻中最有特色的一种，也称“藩刻”。明初，太祖朱元璋将其太子以外的二十四子和一个从孙分封到各地，历朝沿袭，形成分封制。这种做法和朱元璋加强中央集权的本意并不相符，并由此酿成“靖难之变”。但对明代刻书业却是一个意外的收获。明朝廷对藩王在政治上的管制相当严厉，朱元璋执政时就申明“唯列爵而不临民，分藩而不锡土”，朱棣取得帝位后，进一步消除藩王的权力，使之成为地位尊崇却绝不允许觊觎政治的特殊阶层。但藩王之国，国家例有厚赐，使其可以姿情享受珍宝盈于后堂、美女充于下陈的生活，同时赐予大量图书，以陶冶其性情、消除其政治上的野心。藩王又可凭借自己的特殊地位广罗珍籍善本，使收藏日丰。如周藩定王橚的六世孙朱睦㮮，家藏书四万余卷，所编《万卷堂书目》十六卷。庋藏之富，绝非一般的私人藏家能比。明黄虞稷《千顷堂书目》就说：“海内藏书之富，莫先于诸藩。”丰厚的物质条件，珍本善本盈于鄴架的藏书，养尊处优，饱食终日而无所事事，使不少藩王沉溺于读书、写书、刻书中，其既可自娱，又可扬名，且能免除朝廷猜忌，实为一举多得。遂使藩府刻书蔚然而成风气，有明一代，始于洪武，迄于崇祯，与大明王朝相始终。藩刻本因遭明末战乱，多有亡佚，现存不过一百余种。张秀民先生在《中国印刷史》中考之于诸家书目所得，不少于五百种，超过了中央官刻的经厂本和监本；就刻家而言，据叶德辉《书林清话》和诸家书目所记，有四十

余府。较著名的有秦藩朱惟焯、宁藩朱权、徽藩崇古书院、晋藩志道堂、崇藩宝贤堂、辽藩梅南书院、郑藩朱载堉、沈藩朱载埁、韩藩朱范址、潞藩朱常淓、赵府居敬堂、益藩乐善堂、唐藩朱芝址、周藩朱有燉、蜀藩朱让栩以及德藩、伊藩、汝藩、肃府、山阴王、弋阳王等；从刻书内容上看，为了免除朝廷猜忌，藩刻本中少见有兵书，为政治要方面的书亦仅有《贞观政要》等寥寥数种，绝大多数为经史文集、字书小学、戏曲乐律、诗词曲集、五行杂著以及琴棋书画、炼丹养生一类只谈“风月”的消闲怡情之作。其中不少作品都是中央或地方政府机构所不屑刻的，从而极大地丰富了明代官刻图书的种类。

书帕本。这也是仅见于明代刻书中的版本名目。据明袁栋《书隐丛话》所记：“官刻之风至明极盛，内而南北二京，外而道学两署，无不盛行雕造。官司至任，数卷新书与土仪，并充馈品，称为‘书帕本’。”此类礼品，虽然还说不上君子之交淡如水，在官场酬酢中也很难得了。明初，太祖朱元璋整顿吏治，严刑峻法，官吏贪污纳贿，动辄处以极刑。书帕本的出现，不仅说明当时刻书之盛，亦反映出明初官场还是比较清明的。另顾炎武《日知录》云：“昔时入觐之官，其馈遗，一书一帕而已，谓之书帕。自万历以后，改用白金。”晚明吏治之腐败，亦略见一斑。书帕本作为馈赠礼品，但具书之外形即可，故刻印多草草，所以顾炎武评论说：“其不工反出坊本下，工者不数见也”。此外，明朝地方官员刻书中，还有一种与书帕本相类的情况，这就是明王世贞在《居易录》中所云：“明时，翰林官初上，或奉使回，例以书籍送署中书库，后无复此制矣。”这些本子，大概也是虚应故事，精雕细琢者少。叶德辉《书林清话》就说：“按明时官出俸钱刻书，本缘宋漕司郡斋好事之习，然校勘不善，讹谬滋多。至今藏书家，均视当时书帕本比之经厂坊肆，名低价贱，殆有过之。然则昔人所谓刻一书而亡者，明人固不得辞其咎矣。”

九、峨冠博带的载体——书籍刊印（下）

四海之内皆书坊

在明代书业中，规模最大的一种刻书方式是坊刻。若依其所在地域分类，主要可分为以下几种：

建阳刻本。南宋时，福建置建宁府，辖地中的建安、建阳两县，被称为“图书之府”，可见刻书之盛。宋、元时书坊多集中于建安，入明时已衰，而建阳独盛。嘉靖《建阳县志》称：“书籍出麻沙、崇化两坊，麻沙书坊毁于元季，唯崇化存焉。”又云“书坊街在崇化里”，对建阳书肆的历史沿革，所述甚详。明初，由于国家鼓励书业，一些元代已负盛名的老店皆继张书肆。高濂《燕闲清赏笺》称：“国初慎独斋刻书，似亦精美。”徐康《前尘梦影录》亦言：“正德时慎独斋本《文献通考》细字本，远胜元人旧刻，大字巨册，仅壮观耳。”慎独斋主人名刘弘毅，另刻有《西汉文鉴》《东汉文鉴》等，皆堪称明刻本中的精品。其他如刘氏翠岩精舍、日新堂、叶氏广文堂等，也都是在元代即已负盛名的老店。

建阳书业的鼎盛时期是在明中叶，尤其以嘉靖、万历时称极盛，出现了如余氏、刘氏、熊氏等赫赫有名的刻书家族。其中有些则是历史悠久的刻书世家，如余氏自宋代已操剞劂，明初稍衰，万历年间又大炽，可考者即有余象斗双峰堂、余建泉文台堂、余良史怡庆堂、余泗泉萃庆堂、余近泉克勤斋等二十余家。其他如刘氏安正堂、刘龙田乔山堂、刘氏忠贤堂、熊宗立安德堂、熊氏种德堂、中和堂、诚德堂，也都是建邑名肆。其他如郑、叶、杨、詹、陈等姓坊肆，亦为建邑书林之大家。

建阳书坊所刻图书，经、史、子、集无所不包，尤以小说、戏曲等通俗文学作品为最多，仅《三国》《水浒》的版本就各不下七八种，其

他如《唐三藏西游释厄传》《牛郎织女传》《观音出身传》《达摩出身传》《南宋志传》《北宋志传》《大宋中兴通俗演义》等，凡当世所见之小说，由建阳书坊付梓者恐不下八九。医书、士子科举用书、生活用书亦多，这当然和这些书在社会上拥有最广大的读者群有关。至于经史文集，建本传世者亦不少。景泰《建阳县志》称：“天下书籍备于建阳之书坊”，并非虚语。是时建本行销天下，无论品种还是数量，皆堪称首屈一指。

建阳书坊中的不少名肆，不仅传刻古今载籍，自己也编书，从而成为编、印、售合一的出版机构。这些书肆的老板本身就是有一定学问造诣的读书人，如余象斗就自称：“辛卯之秋，不佞斗室辍儒家业，家世书坊，锓籍为事，遂广聘缙绅诸先生，凡讲说，文籍之裨业举者，悉付之梓。”辛卯之秋为万历十九年（1591），余象斗是在这一年专心从事书业的。他的双峰堂不仅刻印了诸多各种图书，他自己也编印了《万锦情林》《北方真武祖师玄天上帝出身志传》《列国志传》《列国全编十二朝传》等书。种德堂主人熊宗立，字道轩，从当地著名学者刘剡学，著有《洪范九畴数解》《通书大全》等书。刘氏书坊中的名肆乔山堂主人刘龙田，“初业儒，弗售。挟箧游洞庭，瞿塘诸胜，喟然叹曰：‘名教中有乐地，吾何多求？’遄归侍庭帏，发藏书读之。”和余象斗相似，同是一位儒生出身的刻书家。受雇于书肆的读书人，也将自己的著述交书肆刻印。如万历时人邓志谟，尝游闽，为建安余氏塾师，编写有《咒枣记》《飞剑记》《铁树记》三部小说；辑录《风月争奇》《花鸟争奇》等七种争奇及《洒洒篇》诸文集，皆由余氏萃庆堂付梓。此类作品粗制滥造，文笔拙劣，但因其寓意尚有可取之处，强调情节性和可读性，在下层民众中拥有相当广泛的读者。

建阳刻书虽多，但因校勘粗略，纸、墨俱劣，在当时就受到读书人的强烈批评。明郎瑛《七修类稿》评之曰：“我朝太平日久，旧本多出，此大幸也。惜为建阳书坊所坏。盖闽专以货利为计，凡遇各省所刻好书，闻价高，即便翻刻，卷数目录相同，而于篇中多所减去，使人不知，故一部止货半部之价，人争购之。”用今天的话说，就是盗版成风。盗版犹不足，更加以偷工减料、瞎删乱改，以牟取暴利，难免令人齿寒。明人谢肇淛在《五杂俎》中则说“建阳书坊出书最多，而纸、板俱滥

恶”，“板苦薄脆，久而裂缩，字渐失真，此闽书受病之源也”。

金陵刊本。金陵自古为江南重镇，三国时的吴，东晋，南朝的宋、齐、梁、陈，五代十国时的南唐，明洪武、建文、永乐皆建都于此。金陵刻书历史悠久，以明刊本而论，所见最早者为洪武四年（1371）王氏勤有堂刊童蒙刻本《新刊对相四言杂字》，现仅藏于日本。明宣德十年（1435）积德堂刊《金童玉女娇红记》，则为南京所刊戏曲的首开先河之本。但自明洪武至隆庆年间，南京坊肆刻书似乎并没有引人注目的发展。直至明万历时，才进入其最为兴盛发达的时期。

从内容上看，金陵书肆所刊与建阳一样，以戏曲、小说等通俗文学作品为最多。若具体些说，则建阳所刊小说为多，金陵以戏曲更盛。这或许是金陵作为东南的大都会，市民文化发达、戏曲文学在本地拥有更广大的读者群所致。其他如日用读物、医药、史传、文集等，数量虽远逊于戏曲、小说，亦无不有刻。

在金陵书业中，以唐姓坊肆为最盛，据张秀民先生考证有十五家之多，其中又以富春堂、文林阁、广庆堂、世德堂最有名。若论及历史之久远、刻书数量之宏富，则应首推富春堂。富春堂主人名唐富春，系以名名肆。所见牌记多刊署“金陵唐对溪富春堂”“三山街书林唐富春”“金陵三山街唐氏富春堂”等。明万历元年（1573）即刊有《新刻全像增补搜神记》四卷，万历十三年（1585）重刊闽版《对音捷要琴谱》。所见最多的则是戏曲作品，据诸家书目所记，今天所能见到的尚有《观世音修行香山记》《商辂三元记》《昭君出塞和戎记》《韩湘子九度升仙记》《刘汉卿白蛇记》《刘知远白兔记》《徐孝义祝发记》《薛平辽金貂记》《周羽教子寻亲记》《齐世子灌园记》《三顾草庐记》《姜诗跃鲤记》《三桂联芳记》等约五十种上下。据考若总其所刻，当不下百种，堪称是当时戏曲作品的最大刻家。除戏曲外，另刻有传记作品《新镌增补全像评林古今列女传》、志怪小说《新刻全像三宝太监西洋记》以及《大六壬大全》《对类大全》等杂著。

世德堂、文林阁、广庆堂所刊，也是以戏曲文学为主，兼及其他。世德堂大致是在明万历二十八年（1600）前后自富春堂分离出来的，常见刊署“金陵唐绣谷世德堂”“绣谷唐氏世德堂”等，刊有《拜月亭记》

《赵氏孤儿记》《赋归记》《双凤齐鸣记》《惊鸿记》《裴度还带记》《李日华南西厢记》等戏曲二十一种；所刻小说较富春堂多，传世有《新刻官版大字西游记》《唐书志传通俗演义题评》《北宋志传通俗演义题评》诸本，另刊有文天祥的《指南录》等书。文林阁主人为唐锦池，有时又别署集贤堂。其较早的刻本有刊于万历十六年（1588）的《新刊汉诸葛武侯秘演禽书》，较晚的有万历二十四年（1606）用徽州旧版施印的《刘向古列女传》及万历三十五年（1641）刊刻的杭州人杨尔曾所辑画谱《图绘宗彝》。所刻戏曲有《易鞋记》《胭脂记》《观音鱼篮记》《四美记》《包龙图公案袁文正还魂记》等十六部，另刊有明王锡爵所撰的《王文肃公文集》。广庆堂主人唐振吾则刊有《窦禹钧全德记》《西湖记》《东方朔偷桃记》《八义双杯记》《武侯七胜记》等戏曲八种。

以上所刊，还是今日可考见的传本，如果加上亡佚之本，四家所刻戏曲，绝不会少于二百种，其对于保存、流传我国古代戏曲作品，是有大功绩的。

明天启、崇祯时，一些万历时即享誉天下的金陵名肆仍在刻书，如万卷楼周如泉于崇祯时刊行《图像本草蒙筌》就是一例。但总起来看，动辄刊书数十种乃至上百种的大型书肆少了，不过书业仍颇兴盛，刻书内容虽然仍以戏曲、小说为主，刻书品种似较万历时更为丰富。如天启元年（1621）蓬溪草堂刊明茅元仪纂《武备志》二百四十卷，就是一部大型的军事著作，其中刊有《郑和航海全图》，是研究中国古代航海史、中外交通史的宝贵史料；方志书《金陵图咏》《金陵梵刹志》也予镌梓，儒家书则有崇祯时刊行的《圣迹图》；匠作书有崇祯时刊行的《新刻京版鲁班京匠家境》三卷，是中国古代同类书中的代表作；小说则有天启三年（1623）刊《韩湘子全传》，崇祯元年（1628）金陵周氏刊《皇明开运辑略武功名世英烈传》等，戏曲有天启时刊《词坛清玩西厢记》等。此外，明万历初年，西方传教士来华，传教之外，也带来了西方的科技知识，在书业中也有反映。如著名传教士邓玉函的《远西奇器图说》与《新制诸器图说》就有崇祯元年（1628）金陵武位中刊本。意大利传教士利玛窦的《交友论》《万国舆图》也于万历时由南京教堂梓行。虽然非坊刻本，但却是金陵刻书史上的一件大事。

徽州刊本。徽州地处皖南山区，古称新都、新安、歙州，故其刊本史称“徽刻本”“歙刻本”。明时设府，辖歙县、休宁、绩溪等地，所产宣纸、徽墨、歙砚擅名天下，又因此地多山，盛产木材，为刻书准备了良好的物质条件。徽州刻书历史悠久，据陈振孙《直斋书录解题》为《忘筌书》所撰题解：“新安所刻本，凡八十八篇。与《馆阁书目》《诸儒鸣道集》及余家写本皆不同。”宋洪皓《松漠纪闻》附洪遵跋：“先忠宣《松漠纪闻》，伯兄镂版歙越”，证明徽州于南宋时已有私刻本，但南宋及元、明初，书坊刻书并未发达起来，直至明万历时，始勃然而兴，成为当时重要的刻书中心。就如胡应麟所称：“近湖刻、歙刻骤精，遂与苏、常争价。”谢肇淛亦云：“今杭刻不足称矣！金陵、新安、吴兴三地剞劂之精者不下宋版，楚、蜀之刻皆寻常耳。”对徽刻给予了相当高的评价。当时玩虎轩、观化轩等名肆刻印了大量的小说、戏曲及其他类书，从数量上讲，远逊于建阳、金陵，但因所刻至精，历来皆被收藏家、版本学家所重。此外，万历后徽派版画之精美凌冠当时，也为徽刻在中国版刻史上争得了特殊地位。

杭州、苏州等地刻本。杭州古称余杭、钱塘，宋南渡后称临安。五代时，吴越国主钱俶刊《宝箧印陀罗尼经》，宋“靖康之变”后，大批刻书艺匠南迁，临安成为刻书中心。入明之后，建阳、金陵等地书业大兴，杭州执全国书业牛耳的地位渐失，但出版业仍颇发达，胡应麟就说：“今海内书凡聚之地有四：燕市也、金陵也、阊阖也，临安也。”

明洪武时，杭州坊肆刻书已颇为发达，这当然和明政府鼓励民间刻书及杭州书业基础雄厚有关。其中有些书肆，如众安桥北沈七郎经铺就是在南宋时就已开业的著名书肆。现今所能见到的明代杭州最早刻本为古杭勤德书堂于洪武十一年（1378）冬所刊数学家杨辉的著作《算学五种》七卷，同年又刊《皇元风雅前后集》及《新编翰林珠玉》等。其他如杨家经坊于洪武十八年（1385）刊《天竺灵签》，曲氏嘉靖年间刊《皇明经济文录》，蒋德盛武林书堂万历时刊《敬斋古今注》，继锦堂刊《阳明先生道学钞》等。另如双桂堂、集雅斋、容与堂、钱塘金衙、古杭秋爽堂、夷白堂、藏珠馆、笔耕山房等名肆，自明万历至崇祯年间刊刻了大量的小说、戏曲、画谱等类书。

苏州宋时称平江府，明称苏州府，其地刻书可上溯至南宋绍兴十五

年（1145）刊李诫《营造法式》，宋末元初又有《碛沙大藏经》镂版。入明之后，书业更见发达。胡应麟评论说：“余所见当今刻本，苏常为上，金陵次之，杭又次之。”又云“凡刻之地有三，吴也，越也，闽也……其精吴为最，其多闽为最，越皆次之”，对苏州刻本的评价是很高的。

相较于建阳、金陵、杭州而言，苏州坊刻在明代兴起较晚，现今所见最早的坊刻本为嘉靖三十三年（1554）东吴书林刊《薛万山先生文录》。其余书坊，则主要活动于万历、天启、崇祯年间。又据胡应麟所记：“凡姑苏书肆多在阊门内外及吴县前，书多精整，然率其地梓也。”故明时苏州坊刻，多冠以“金阊”二字。

苏州书坊中以叶姓为最多，见于著录的有叶显吾、叶敬溪、叶瑶池、叶聚甫、叶敬池、叶昆池、叶龙溪、叶碧山、叶启元等，从姓名看，或为兄弟，或可能是同宗族人，其中又以叶敬池和叶昆池最有名，二人皆刊行了大量的小说，如《醒世恒言》《石点头》《南北宋志传》等。叶敬池在万历年间另刊有《李卓吾批评三大家文集》等书。其他诸家亦刊行了大量小说、戏曲以及尺牍、占卜、棋谱等类热销的通俗读物，如金阊舒载阳刊《封神演义》为该书的最早刊本。五雅堂刊《列国志》，嘉会堂刊《墨憨斋批点三遂平妖传》，龚绍山刊《陈眉公先生批评春秋列国志传》等，叶龙溪刊医书《万病回春》，叶显吾重刊《张阁老经筵四书直解》，叶瑶池刊《五车韵瑞》，映雪堂刊《潜确居类书》，酉酉堂刊《明文奇赏》，书业堂刊传奇《南游记》，又刊象棋古谱《桔中秘》，五云居刊《杜工部七言律诗分类集注》等。从内容上看，苏州坊刻本还是相当广泛的；从时间上看，直至天启、崇祯年间，苏州的书业仍相当活跃；而在明万历年间盛行一时的建阳书业此时却已显全面衰微的颓势了。

私家刻书者——毛晋

明初，私家刻本尚少，较著名的本子有郑济、郑洧兄弟于洪武十年（1377）为其业师宋濂刻《宋学士文粹》，洪武十七年（1384）傅若

川刻其兄撰《傳以砺文集》、游明刊《资治通鉴》等。明中叶之后，私家刻书之风大炽，尤以嘉靖、正德、万历年间为盛。刻书风气亦为之一变，自元代继承下来的黑口赵字样式日少，盛行翻刻，仿刻宋版，字体仿宋，版心亦变为白口。为什么会这样呢？

正德之后，以李梦阳、何景明为代表的“前七子”和以李攀龙、王世贞为代表的“后七子”大倡复古之风，一时成为时尚。为了迎合读书人的心态，故刻书也复古。刻书业既然谈不上复秦汉、盛唐之古，既然读书人都以宋刊为最佳，于是就大兴翻宋、仿宋之风。另外，明嘉靖十一年（1532），建阳书坊为牟利而刊刻应付科举考试之书，不仅错漏甚多，且多有故意窜改之处。为此，福建提刑按察司行牒文建宁府：“照得《五经》《四书》，士子第一切要之书，旧刻颇称善本。近时书坊射利，改刻袖珍等版，款制褊狭，字多差讹……即将发出各书，转发建阳县，拘各刻书匠户到官，每给一部，严督务要照式翻刻……再不许故违官式，另自改刊。如有违谬，拿问，追版铲毁，绝不轻贷。”

这股翻宋、仿宋之风首先是由私家刻书兴起的，官府牒文实际上只起了推波助澜的作用。私人刻书家大多也是藏书家、学问家，对文坛上的复古之风最为敏感，反应也最快，故能成为改变版刻风格、复两宋之古的始作俑者，并影响到官刻和坊刻。明嘉靖刊本多为白口，欧、颜字体就是明证。

明代刻书家为数甚多，善本佳刊不胜枚举。如正德五年（1521）苏州陆元大翻刻宋本《花间集》，嘉靖间苏州袁褧嘉趣堂翻刻宋本《大戴礼记》《六臣注文选》《世说新语》。苏献可通津草堂刻《论衡》，钱塘洪楩的清平山堂刻《清平山堂话本》，叶盛菉竹堂隆庆五年（1571）刻《云仙杂记》《昆山杂咏》等。明中叶之后，私家刻书更为繁荣，刻家之多不胜枚举，而杭州胡文焕、徽州吴勉学、常熟毛晋，则为其卓然大者。诸人中间，尤其是毛晋，最为突出。

毛晋（1598～1659）是晚明私人刻书家中最杰出的代表人物，其原名凤苞，字子久，后改名晋，字子晋，别号潜在，晚号隐湖。其家世居虞山东湖，为当地巨富。他从事刻书，并不是一时的兴之所至，而是视为一生事业之归宿而孜孜以求。据其子毛扆《影宋抄本〈五经文字〉

跋》所记："吾家当日有印书之作，聚印匠二十人，刷印经籍。扆一日往观之，先君适至，呼扆曰：'吾节衣缩食，遑遑然以刊书为急务，今版逾十万，亦云广矣'。"在当时要想成为一个出版家，首先就应该是一个藏书家。毛晋对古籍善本的搜求，可以说已经到了如痴如狂的程度。荥阳悔道人《汲古阁主人小传》中说毛晋悬榜于门，榜曰："有以宋刊本至者，门内主人计页酬钱，每页出二百；有以旧抄本至者，每页出四十；有以时下善本至者，别家出一千，主人出一千二百。"远近闻讯，书舶竟集于门，里中谚云："三百六十行生意，不如鬻书于毛氏。"前后集书八万四千册，且多珍本秘籍，就如陈瑚《为毛潜在隐居乞言小传》中所云："上下三楹，始子终亥十二架，中藏四库书及释道两藏，皆南北内府所遗，纸理缜滑，墨光腾剡，又有金、元人本，多好事家所未有。"

毛晋编有《汲古阁珍藏秘本书目》，清黄丕烈收入《士礼居丛书》中，著录虽简约，亦可窥见毛氏藏书之富。正因为有连楹充栋的珍本善本作底本，才使毛晋刻书卓然而凌于众家之上。毛晋刻书，无论对纸张的选择，还是对抄手、刻工的要求都很严格。毛氏传刻之书全用竹纸，他专门到江西订造纸张，薄者叫"毛边纸"，厚者称"毛太纸"，其名至今尚沿用。毛宅中，"僮仆皆令写书，字画有法""入门僮仆尽抄书"。另据清徐尘《前尘梦影录》载："剞劂工陶洪、湖孰、方山、傈水人居多。"不言而喻，选佳纸施印，以擅书擅刻者任其事，都是雕版书时代保证图书质量的重要环节。所以清吴伟业《汲古阁歌》称誉说："比闻充栋虞山翁，里中又得小毛公，搜求遗佚悬金购，缮写精能镂版工。"

自万历晚期至清顺治年间，毛晋刻书逾四十年。据清郑德懋《汲古阁校刻书目》、近人陶湘编《明毛氏汲古阁刻书目录》所记，毛氏刻书共有六百余部，其中既有如《十三经注疏》《十七史》一类正经正史中的辉煌巨制，又有如《六十种曲》《宋名家词六十一种》等重要的总集。《群芳清玩》《山居小玩》一类书亦予付梓，并有《津逮秘书》这样的大型丛刊。清钱曾《读书敏求记》云："启、祯年间，汲古之书走天下。"更为可贵的是，毛晋刻书不徒为获利计，而是有着相当明确的价值取向，清钱谦益《隐湖毛君墓志铭》说毛晋："谓经术之学原本汉唐，儒志远相新安，近考余姚，不复知古人先河后海之意。代各有史，史各有事有文，虽东莱、武经以巨儒事钩纂，要以歧枝割剥，使人不得见宇宙

之大全，故于经史全书勘雠流布，务使学者穷其源流，审其津涉。其他访逸典，搜秘文，皆用以裨补其正学，于是缥囊缃帙，毛氏之书走天下，而知其标准者或鲜焉。”在刻书之业中贯穿着自己的学术思想，以恢复汉唐旧学为要务，以纠正学术界积弊为己任，在“纂要”“节本”风行于世时，倡导刻印经史巨著全帙，且身体力行之，这样的境界和眼光绝非吴勉学、胡文焕辈所能比。延及今日，不少较具规模的收藏机构都藏有数量不等的毛刻毛抄本，亦从一个侧面反映出毛晋刻书品种之多、数量之大，在明末的私人刻书家中实应推毛晋为第一人。

毛晋所刻之书，版心下多刊署“汲古阁”，间有刊署“绿君亭”。清钱泳《履园丛话》中说：“虞山毛子晋生明季天、崇间，创汲古阁于隐湖，又招延海内名士校书，十三人任经部，十七人任史部，更有欲益四人，并合二十一部者。因此大为营造，凡三所：汲古阁在湖南七星桥载德堂西，以延文士；又有双莲阁在问渔庄，以延缁流；又一阁在曹溪口，以延道流……阁外有绿君亭，亭前后皆植竹，枝叶凌霄，入者宛若深山。”对汲古阁、绿君亭之得名，叙之甚详，从中亦可看出毛晋对校勘的重视。附带说一句，明代私刻本之所以较官刻、坊刻更为后人看重，校勘较精是重要原因之一。陈继儒辑刻《宝颜堂秘笈》自称“余得古书，校过付梓，抄过复校，校过付刻，刻后复校，校后即印，印过复校”。正是由于私刻本校勘较精，其质量高于官刻、坊刻，这确是不争的事实。

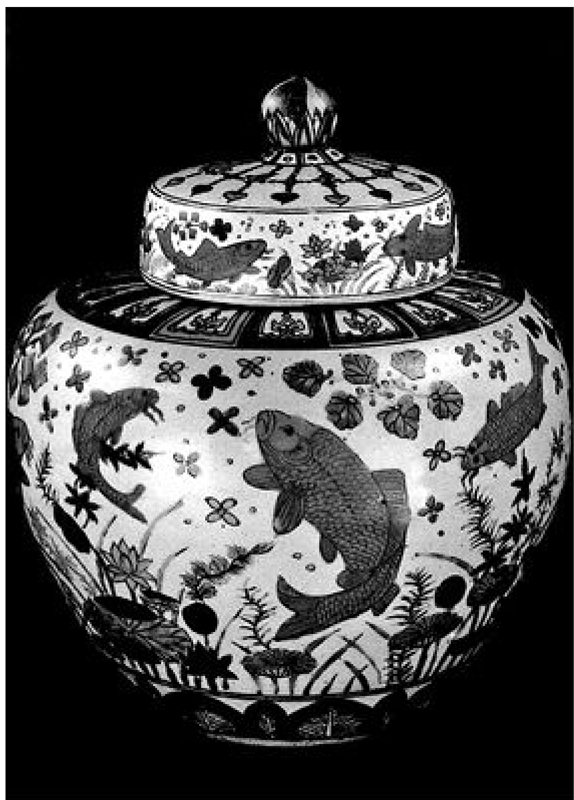
不过，后人对毛晋刻本也存在不少批评，孙从添《藏书纪要》云：“毛氏汲古阁《十三经》《十七史》校对草草，错误甚多。”黄丕烈《宋刻李群玉集跋》则曰：“毛刻《李文山集》，迥然不同，曾取宋刻校毛刻，其异不可胜记，且其谬不可胜言。”顾千里《陆游南唐书跋》亦云：“汲古阁初刻《南唐书》，舛误特甚。此再刻者，已多所改正。”叶德辉《书林清话》亦云“其刻书不据宋、元旧本，校勘亦不甚精，数百年来，传本虽多，不免贻佞宋者之口矣”，“昔人谓明人刻书而书亡，吾于毛氏不能不为贤者之责备矣”。这种讦难，可以说是比较尖刻了。

十、柔媚的光辉——青花瓷

有明一代的琳琅满目

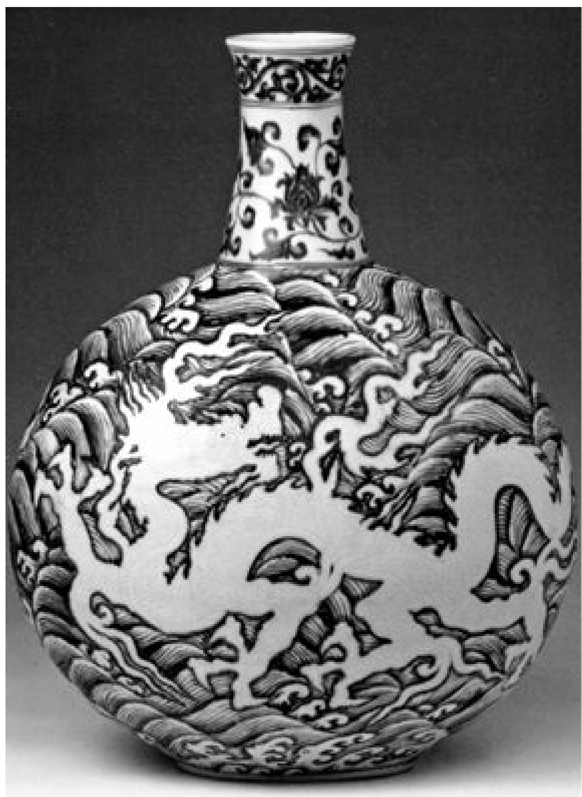
明代器具和饰物的艺术风格比较集中地体现在青花瓷器上。青花瓷以其洁白细腻的胎体、晶莹透明的釉色、幽靓浓艳的纹饰、华美丰富的造型而闻名于世，它清新雅丽，质朴率真，最能代表中华民族含蓄而豪迈的民族风格，因而素有“国瓷”之誉。青花瓷的蓬勃兴起是在元代的中晚期，江西省高安、乐安二处元代窖藏的青花瓷器高大完整、瑰丽丰富，使人们眼界大开。明代始，青花瓷一跃而起，成为景德镇彩瓷生产的主流，是我国瓷业生产历史上产量高、应用广、最特殊也最平实的彩瓷品种。它的精品御用于宫廷皇室、达官显贵及祭坛庙宇之中，而一般的产品遍及穷乡僻壤，“进入寻常百姓家”。可以说对内通行于全国上下，对外行销世界各地，雅俗共赏，“贵贱通用之”。

中国瓷器自东汉创烧成功以来，经历了将近两千年的漫长岁月，其发展速度时快时慢，但总是与当时社会生产力的发展密切相关。瓷业烧造作为重要的手工业生产门类，它的兴衰也遵循着社会经济发展及市场需求的轨迹。尤其是入明以后的官营手工业，对于封建王朝的依附性表现得愈益明显。



五彩鱼藻纹盖罐

明洪武、永乐时期是明王朝创业之初，宣德朝继承永乐朝余绪，政局稳定，国力进一步加强，对内休养生息，对外守土保境，特别注意发展农业生产，扶植工商，使社会经济空前繁荣，出现了“吏称其职，政得其平，纲纪修明，仓质充羡，闾阎乐业……蒸蒸有治平之象”的局面。实际上在洪武、建文、永乐、洪熙、宣德五朝共七十余年中，元末战争中的农奴和奴婢都成为自食其力的自由民，洪武十八年（1385）就“设抚民之官，颁宽恤之条，令天下郡邑，拓而抚之。天下之民，感戴宏恩，扶老携幼，竟返桑梓”。在政府发展农业生产的号召下，大量的人口纷纷回到生息劳作的土地上，原有的耕地不敷使用。在这种情况下，明政府提倡移民屯田，就是把人口密集地方的农民有组织地迁移到荒芜人少的地方开垦荒地。



青花海水云龙扁瓶

在大力发展农业的同时，明政府将发展手工业生产提到了重要地位，并采用了一系列保护手工业者利益的措施，提倡“工技专于艺业”。其中一项重大的变革是放宽了对手工业匠人的限制，部分地解除了元代以来手工业者与封建主之间的人身依附关系。洪武十九年（1386）制定了工匠的轮班和坐住制度，将工匠成年累月地为官府生产变为在规定的一段时间内为官府服务。轮班匠三年一班，每班为官府服务不超过三个月；坐住匠每班不超过十天。工匠们在应役之外，余下的时间可以自由支配，“如是轮班各匠，无工可造，听令自行趁作”。这种对手工艺匠人较为宽松的政策，比起元代那种永世为奴的匠籍制度，无疑是社会的一大进步。允许个人自由从事商品生产，刺激了匠师们的生产热情，激发了努力提高技艺水平的愿望，同时也吸引了更多的人加入手工业者的队伍。永乐时，全国在册的官匠已由洪武时的二十三万人增加到三十万人。在矿冶、纺织、造船、造纸、制瓷等方面都有很大的发展。陶瓷业的发展最为迅速显著，并很快地形成了景德镇这样的全国瓷业中心。在

这种大背景之下，永乐、宣德两朝的官窑青花瓷也正是以强大的封建经济基础为依托，凭借着御窑厂完备的组织系统和雄厚的技术力量以及被垄断的生产材料，进入了青花瓷业史上的黄金时代。

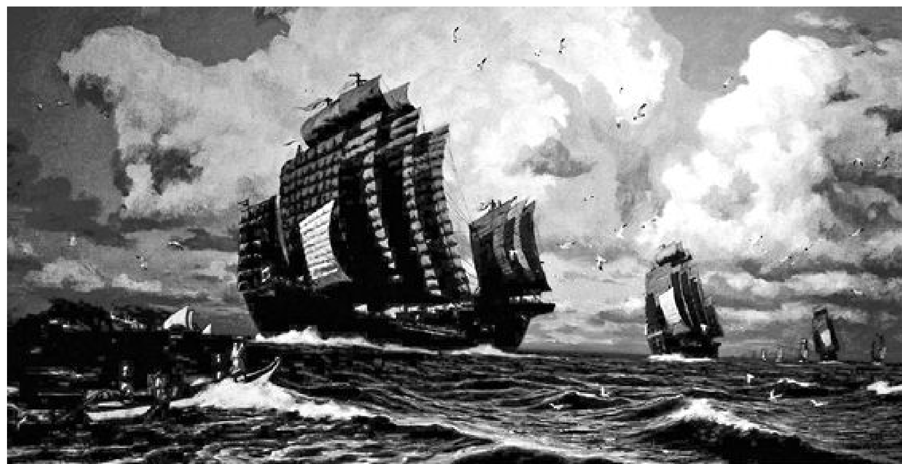
洪武二年（1369），明政府在江西景德镇正式建立御窑厂后，即投入大批量的生产。《大明会典》载：“（洪武二年）祭器皆用瓷。”洪武七年（1374），明廷为答酬琉球入贡，赐瓷七万件。洪武十六年（1383）赠占城真腊瓷器一万九千件。洪武二十六年（1393）规定，六品至九品官除酒器用金、银等金属外，余皆用瓷器。由此可见当时国内对官窑瓷器的需求量之大。永乐、宣德时官窑业有进一步发展，窑炉由原来的二十座猛增到五十八座，而民营窑炉“近三千所”，如此庞大的生产规模为历代所仅见。在政府的消费导向下，官窑青花瓷的制作愈发不惜工本，精益求精。至此，树立了官窑青花瓷正统、高贵、豪迈、富丽的总体风格，代表了瓷器烧制的最高水平。

永乐、宣德两朝的官窑是自有官窑以来（我国官办窑业始于北宋徽宗时期）最发达最兴旺的官营窑业，并以绝对的优势独步瓷坛。中国瓷业在宋元以前，往往名窑辈出，各具特色，各有千秋。永乐、宣德两朝景德镇官窑的制作水平明显地超过以往各地窑厂，因而形成了“天下窑器所聚”的制瓷中心。所谓的“官搭民烧”“官民竞市”的情形都是发生在明中晚期官窑衰落、民窑崛起的时期。而在官窑业无比兴旺的永乐、宣德两朝，其烧造实力无可比拟。它虽然与民窑同处一个时代，但产品的形制、胎釉、青料、画工诸方面都大相径庭，存在着明显的等级差异。

青花瓷器下西洋

明成祖朱棣为扩大明王朝在海外的政治影响，以明初强大的封建经济为后盾，以先进的造船工业和航海技术为基础，把中国与亚非国家的友好关系发展到了一个新阶段。从永乐三年（1405）至宣德八年（1433），太监郑和奉命率领万人以上的使团和数百艘船队先后七次远航西洋，“浮历数万里，往复几十年”。郑和每次出使都准备了大量的丝绸、铁器、金属货币，而瓷器是主要的品种，通过万里海路向西域远国

传播着东方文明。大量的瓷器出口极大地刺激了国内瓷器的生产，更由于国外普遍喜爱青花瓷而使景德镇开始改变“宋瓷尚雅、元瓷尚白”的传统而全力地投入到青花瓷器的生产之中。“青花”一词也是在此时正式出现于文献记载，虽说元代青花已经相当成熟，但没有见诸文献。随郑和出使的随员马欢将途中见闻写成《瀛涯胜览》一书，此书记载“（爪哇）国人最喜用中国青花瓷”“船队到彼，开椟赏赐毕，其王差头目遍谕国人，皆将乳香、白竭、芦芩、没药、安息香、苏合油、木别子之类来换易纻丝、瓷器等物”。郑和的另一随员费信的《星槎胜览》中也多次提到各国购买瓷器的情况，其中购买青花白瓷器的国家有暹罗、柯枝、忽鲁谟斯、榜葛利、大嗅南、阿丹等。“青花”一词在上述游记中首次出现。稍后的《明英宗实录》正统三年（1438）十二月丙寅条载有“禁江西瓷器窑厂烧造官样青花白地瓷器于各地货卖及馈送官员之家”的记录，此后在明清各类文献著录中才统一了青花瓷的名称。



《郑和航海图》

据史料记载，郑和船队每次所带大批货物一部分代表明政府馈赠给诸国君王，并向他们宣扬明王朝的共修睦好的愿望，同时邀请各国派使节来华；另一部分货物则是与当地人民进行平等的交换贸易。宣德五年（1403）明宣宗为筹办出洋货物颁诏，“敕南京守备太监杨庆、罗智、唐观保、大使袁诚：今命太监郑和前往西洋忽鲁谟斯等国公干，大小缸六十一只，该关领厚交南京入库各衙门一应正钱粮并赏赐诸番王头目等彩币等物，以厚阿丹之国，贡方物给赐价钞买到纻丝等件，并厚下西洋

官员买到瓷器、铁锅等人情物价，及随舡合用军火器、纸扎、油烛、柴炭，并内官办使年例酒烛等物。敕至，尔等即照数放支与太监郑和……等，关领前去应用，不得稽缓。”当时占城对“中国青花瓷盘、碗等品，纻丝、绫绢、烧珠等物甚爱之，则将淡金交易。”锡兰国对“中国麝香、纻丝、色绢、青瓷盘碗、铜钱、樟脑甚喜，则将宝石珍珠换易”。每当船队到达一国后，并不限于只在国都和大码头进行交易，而是派遣随员的小船分别深入到各国的内地与当地人们进行贸易。《郑和航海图》上所标注的地名极多，在许多偏僻的地方注明“有人家”字样，可见当时贸易范围之广。郑和出使把中国瓷器推向了国外市场，随之而来的是海外市场对青花瓷的大量需求。由于当时民间窑厂受官窑的限制，上等的生产资料被官府垄断，所以制品相当粗劣，既不能作为礼品，也无法作为贸易用瓷，由郑和船队开辟的广阔市场完全由官窑生产来支撑。那么，当时官窑生产能力又是怎样呢？据载，“尚膳监题准烧造龙凤纹瓷器，兼本部官员关出该监式样往饶州瓷器四十四万三千五百件”，一年中一次就计划烧制四十余万件精美瓷器，其生产规模和生产速度的确十分惊人。



铜丝掐珐琅鱼藻纹高足碗

郑和下西洋不仅极大地刺激了永宣青花瓷的生产能力，同时对提高这一时期青花瓷的品质、使之达到历史巅峰的水准也起到了不可替代的关键作用。在郑和带回的诸国土产中与明初青花瓷烧造有直接关系的是“苏泥勃青”这种优质的瓷绘原料，而这种青料是此时所独有的。明人王世懋《窥天外乘》中说：“永乐、宣德间内府烧造，迄今为贵。其时以棕眼、甜白为常，以苏麻离青为饰，以鲜红为宝。”张应文《清秘藏》则说：“我朝宣庙窑器质料细厚，青花者用苏泥勃青，图画龙凤、花鸟、鱼虫等形，深厚堆垛可爱。”高濂的《遵生八笺》、唐秉钧的《文房肆考》都认为苏麻离青即苏泥勃青，是由南洋传入的舶来品，或来自西域的青料。



黄地红彩龙纹罐

按《明会典》载：“苏门答腊国，永乐三年（1405）遣使来贡。五年（1407）至宣德六年（1431）屡遣使来贡。十年（1435）复请封其

子为王，贡物石青、回回青。”回回青，即苏麻离青，只是这个名称的译音在明代人温处叔的《陶记》中，便被“苏泥勃青”所替代，清人的有关文献中也称为苏泥勃青，此后一直延用至今。正是这种进口青料的使用使永宣青花的发色有别于历代青花。当然，永乐、宣德两朝的青花瓷也并不是全部使用这种珍贵青料，但绝大多数高品质的青花瓷确是使用进口的苏泥勃青料来发色。由于它亮泽、浓丽、深邃而晕散，具有传统水墨画的韵味，其审美趣味为其他瓷类所不及，堪称青花之最。

浓郁的伊斯兰文化风格

在谈及永宣青花瓷在造型和纹饰上的特色时，不能不谈到它无所不在的伊斯兰文化风格。诚然，这种特殊的风格在当时也吸收了蒙古游牧民族的雄健粗犷和藏族文化的神秘执著，同时保持着宋以来汉族文化的一贯传统，但这一时期青花瓷在追求形制变化、呈现丰富多彩的式样美感以及花纹装饰方面，表现最为突出的还是它从形式到内容的浓郁的伊斯兰文化韵味。这些鲜明的风格特色与阿拉伯伊斯兰世界生产的各种质地的工艺美术品如出一辙，有百分之七十的永宣青花瓷在造型方面可以在西亚地区的金银器、铜器、玻璃器、陶器、木器中窥寻到渊源范本。

事实上，在大量的青花瓷随郑和船队远销中东、西亚等国时，他们的王朝也频繁遣使来中国朝贡，带来了异域精美的工艺品。据统计，永乐朝二十一年中各国使者来华七十九次，平均每年近九次。这一时期来华使团不仅数量多而且规模大。据《明史》记载，“永乐九年七月甲申满剌加国王拜里迷苏剌率其妻子及陪臣五百四十余人入朝”；永乐二十一年九月“西洋古里、忽鲁谟斯、锡兰、阿丹、祖法儿、剌撒、不剌哇、木骨都束、柯支、溜山、喃勃利、苏门答剌、阿鲁、满剌加等十六国千二百人贡方物到京”。

外国使团进献的精美绝伦的金银器、铜器使明成祖欣喜异常，命令宫廷画师参照设计成青花瓷器的装饰画样提供给景德镇烧瓷艺人，烧成大量的成品再回赠给各国贡使和国王。一部分随使团来华的穆斯林商人更精明，他们根据海外市场的需求，亲自携带画样，大批定烧青花瓷后

直接在港口装船运往西亚各国，于是便有了在中国本土生产的、带有伊斯兰文化风格的青花瓷在西亚和中东地区风靡一时的热潮。目前在伊朗、土耳其等国出土和传世的永宣青花瓷数量很多；在美国、英国、日本等著名的博物馆也有少数收藏，其总数甚至超过我国本土的收藏。最著名、最集中的收藏是伊朗的阿迪比尔神庙博物馆和土耳其的伊斯坦堡托普卡匹、萨拉依博物馆，这里的收藏品都是质量上乘的高档官窑制品，绝大部分是明政府赏赐给国王的礼品。在造型和花纹上完全采用阿拉伯式样，即使是描绘中国传统的花卉也采用伊斯兰人图案格局。比例完美，节奏起伏，紧密交织中具有规律性变化，艺术感染力很强。

永乐、宣德两朝推行开放政策，当时又是伊斯兰文化的鼎盛时期，异常频繁的友好往来加深了与各族人民的理解，包括审美品味、生活习俗、图案造型、人文地理、服饰装束等诸多方面。这种文化倾向反映在青花瓷的烧制上，首先是为了迎合伊斯兰社会的消费市场，以瓷器的流通为纽带，加强了与外界的联系，从而达到“以我为主，万国来朝”的政治局面，最终实现明初皇帝建立不朽基业的大明帝国的目的；其次，海外巨大的市场需求又反作用于国内的生产能力，极大地促使青花瓷在数量上和品质上空前地提高，这种高效的良性循环又是与明初的社会环境分不开的。

明政府出于经营西域的目的，对伊斯兰教采取了比以往朝代更加宽容的保护政策，当时虽然禁止使用胡服、胡语和胡姓，但仍然重用回族人担任政府要职。明王朝开国功臣常遇春、胡大海、沐英、蓝玉、冯胜、丁德兴等都信回教，郑和、铁铉也是穆斯林。洪武初年，敕修礼拜寺于西安、南京、滇南及闽、粤等地，并御书《百字赞》褒颂伊斯兰教和穆罕默德。“洪武二十五年（1392），召赛哈智赴内府，宣谕天经于奉天门。奉旨每户赏钞五十锭，绵布百匹，与回回每分做二处，盖礼拜寺两座。如有寺院倒塌，随时修，不准阻滞，与他住坐，凭往来州县布政司买卖，如遇关津渡口，不许阻滞，钦此！”永乐五年（1407）成祖颁布保护伊斯兰教的敕令，“谕米里哈之：朕唯人能诚心善者，必能敬天事上，劝率善类，阴翊皇度，故天锡以福，享有无穷之庆。尔米里哈之，早从马哈麻之教，笃志好善，导引善类，又能敬天事上，益效忠诚，眘兹善行，良可嘉尚，今特授尔以敕谕，回回所在，官员军民一应

人等，毋得慢侮欺凌，敢有故违朕命慢侮欺凌者，以罪罪之。”该敕谕碑在泉州清凉寺、福州清真寺、苏州太平坊清真寺均有保存。

为了加强与西域诸地的往来，明政府重新制定了或比年、或间一年、或三岁辄入贡的新条例，并提高西域商旅的贡使待遇。中原市场广阔，利润丰厚，一斤回回青可卖二两白银，六把普通的回回木梳可换一匹绢。高额的商业利润发挥了意想不到的作用，《明史·西域传》记载：“由是西域大小诸国莫不稽颡称臣，献琛恐后。又北穷沙漠，南极溟海，东西抵日出日没之处，凡舟车可至者，无所不届，自是，殊方异域鸟言保雔之使，辐辏阙廷。”“其载货之车，多至有余辆”。永乐、宣德二朝往来道路无虚日，开创了与西域诸国“贡赐”贸易的新局面。曾以游牧为主的回回民族，以天幕为帐，大漠为床，在他们长期的游牧生活环境中唯一需要拥有的是日用物品，这些物品受到珍视。他们擅长制作便于携带的精致的手工艺品，如地毯、陶器、玻璃器、金银器、水晶、牙雕等，随着东来的回回这些物品大量涌入我国。精于此道的手工艺匠人以他们精湛的艺技给明初的染织、制瓷、镶嵌、铸造等行业注入了新的生机活力，永宣青花正是在这种开放交流的社会大环境之下，融合、吸纳了大量的伊斯兰手工艺品的造型和纹样而展示出浓郁的异域风格。

就瓷器的装饰而言，自汉唐以来在与外域文化的相互融合中，一直是以汉族文化为主体，完全模仿的装饰多是局部或点缀，唯独永宣青花瓷器由于历史的、社会的、文化的诸多方面的原因，在与伊斯兰文化的相互融合中，出现了短暂的以外来文化为主体的倾向。道理很简单，当时与西方文化交往的主要对象是伊斯兰世界，而白地蓝花的装饰效果寓意着纯洁和高尚，深受帖木耳帝国和伊斯兰世界的喜爱，而为迎合伊斯兰巨大的消费市场广泛地使用这种装饰则成为必然，永宣青花在明政府的外交政策中充当了“和平使者”。与此同时，它那高雅不俗的格调和动人心魄的形式美在赏赐、外销的同时也深受明朝皇室和贵族士大夫的称颂。这种以外来文化为主的倾向与长期奔波于阿拉伯与中国之间的商人也有很大的关系，回族人素以精明练达、吃苦耐劳的商业民族而著称于世，在与各地区人民的交往中深知他们的需求，于是出现了为适应出口而采用大量的伊斯兰风格的造型与纹样的装饰时尚，这种情形在大量的传世品和景德镇御窑厂遗址中得到了印证。许多永乐、宣德两朝独有的

形制和花纹都能在伊斯兰古代文物中找到它们的渊源踪迹。

十一、华夷交融，中西碰撞

西方儒者——利玛窦

明末，没有一个西方人在中国的影响有利玛窦那么大，他被尊称为“利西泰”，被明末士人视为西方的儒者，得到明神宗的召见。实际上他到中国的真正目的是传播天主教，但他在中西文化交流史上的作用胜于有限的传教成绩。

近代以前，中国的学术文化与外部文化有两次大规模的接触：一是魏晋时期佛教传入，在中国扎根，最终佛教被改造成本土信仰之一。受印度佛学的影响，逻辑学、音韵学等专门学问在中国兴起；二是明末清初，这是中国历史上中西文化交流的又一个高峰期，大批耶稣会士来到中国传播“天学”，对于世界文化交流起了积极作用。利玛窦就是这些传教士中最著名的一个。

利玛窦于嘉靖三十一年（1552）出生于意大利的马塞拉塔城，从少年时代开始就进入本城的耶稣会学校学习。十六岁到罗马学习法律，同时在耶稣会主办的学校继续学习哲学和神学，师从著名数学家学习天算。15～16世纪正值新航路开辟、地理大发现的世纪，各基督教团体也急欲使亚洲等地区成为新兴的“福音”之地，因此组团招募人员到远东传教。利玛窦自愿加入传教团体，万历五年（1577），他报名参加耶稣会往印度传教的教团。在葡萄牙候船期间他进入耶稣会士训练东方传教团的中心——高因利盘大学短暂学习。至此，他已拥有了丰富的神学、哲学、历史和自然科学知识。

万历六年（1578）三月末，利玛窦从里斯本出发，同年九月中旬到达印度的果阿。在果阿居住四年后，耶稣会负责东方教务视察员派他到

中国传教。万历十年（1582）四月，利玛窦从果阿出发，四个月后到达葡萄牙在中国的根据地澳门。在利玛窦之前，耶稣会传教士为了进入中国已经进行了长期艰苦的努力。

第一个到达广东沿海试图进入中国境内的西方传教士是方济各·沙勿略，他于嘉靖二十八年（1549）抵达日本鹿儿岛，意识到中国文化在东亚的统治地位，中国才是传播基督教义的大有作为之地。为了踏上中国大陆，他做了种种努力，但终其一生，足迹仅到达距广州不远的上川岛，没能跨上大陆本土。直到万历八年（1580），传教士们才稍稍打开僵局。意大利传教士罗明坚随同葡萄牙商人进入广州，万历十一年（1583），他和利玛窦一起来到广东肇庆，着手建立在中国大陆的首个根据地。尽管得到了知府的支持，但当地士绅百姓的抵触情绪非常大。他们采取了缓和矛盾的办法，尽可能研习中国文化，将基督教义融合进中国的古代经籍之中，从《中庸》《诗经》《周易》《尚书》等书中摘取有关“帝”的条目，等同于西方基督教义中的天主。利玛窦为吸引中国人目光，公开展览西方先进的机械制造产品和科技成果，如钟表、三棱镜、圣母像、地图等。为了适合中国人“中国是中央帝国”的观念，利玛窦还改变了世界地图在西方的原始面貌，使中国刚好位于地图中央。这些引起了中国人的浓厚兴趣，于是利玛窦的住宅门庭若市，他在利用自己所学的知识致力于制造天球仪、地球仪的工作中，不知不觉地成为西方先进自然科学知识的传播者。他同时学会了与中国士绅相处的技巧，他颂扬中国文化的博大精深，糅合中西方两种哲学观念，并用西方的钟表、地图等先进科技产品作为“敲门砖”敲开了贵族、官员的大门。他们在肇庆建立了在中国大陆的第一座教堂。

但是，阻挠西方传教士的势力非常强大，中西方两种文化对抗激烈，罗明坚在绍兴、桂林均遭到当地官绅的反对，只好铩羽而归，同时肇庆当地官员因担心惹祸上身而放弃了对传教士的支持，肇庆、广州爆发了针对传教士的抗议活动。利玛窦在这两个地方无法立足，于是挑选了一个繁荣的小城市——韶州，在粤北建立了又一个传教中心。利玛窦采用的办法是彻底地中国化，他穿儒服，兴建中国式的教堂，但韶州的反传教士事件依旧层出不穷。利玛窦决定到别处争取支持，他跟奉召赴京的兵部侍郎石星一路北行到达南京，但一个外国人除非有进贡这样的

理由，否则在北京和南京两个都城都无法立足。果然，兵部侍郎徐大任立即命令利玛窦离开南京。

利玛窦沿江返回南昌，出人意料的是，他在南昌取得了极大的成功，他与分封在南昌的皇族后裔建安王和乐安王建立了友好的关系。王室成员、各级官员都对地球仪、玻璃器皿、西式装订的书籍等礼物极感兴趣，利玛窦便在自己的住宅再一次举行“科普”展览，表演先进的记忆方法，出版《交友论》，选择适合中国人伦理观的西方伟人语录加以刊行。他放弃建造教堂、公开传教的方法，进一步用中国自早就有的“上帝”偷换“天主”概念。

利玛窦深入到中国的知识分子中间探讨各种哲学问题，但他的传教效果不大，这使他意识到，只有获得皇帝的许可，传播福音的事业才能真正展开，否则会在一夜之间遭到禁毁的厄运而前功尽弃。利玛窦的想法得到本部有关负责人的支持，他们在澳门搜集各种精巧的礼物带到南昌。万历二十六年（1598），利玛窦随同前任南京礼部尚书到达北京，但没有丝毫进展，不得不绝望地返回南京，继续在官员王忠铭的庇护下生活。他深入中国人的文化之中，旁观儒生的祭孔活动，与达官贵人关系良好，一如在南昌的生活。唯一的改变是他在官员、文人集会时公开宣扬基督教义和西方的风俗习惯，分发彩绘圣像，每每引起激烈的辩论。他同时动手编辑又一本格言集《二十五言》，刻印后广为发行。一部分较易接受新生事物者对新的哲学神学极有兴趣，基督教的影响进一步扩大。万历二十八年（1600），利玛窦带领部分随行人员再次向北京进发，他们在临清遇到税监马堂的阻挠，等了足足三个月后，终于通过支持他们的官员的努力，获得万历皇帝侍从的允许，直接到皇宫觐见皇帝。

万历皇帝对利玛窦的礼物兴趣十足，他特别在皇宫内为自鸣钟盖了一座钟楼，并详细询问西方的风俗人情。但是，他们突然遭到逮捕，因为外国人觐见皇帝本属礼部官员的职掌范围，而利玛窦一行绕过礼部走了捷径。在支持传教士官员的帮助下，利玛窦直接给皇帝上了一个奏折，他们被允许在北京长期居住，明政府还每隔四个月给他们发一次津贴。

利玛窦开始了广泛的传教活动，他们的足迹上至达官贵人的府邸，下至穷乡僻壤，大量发行教义的宣传物。万历三十五年（1607），北京的教徒已有四百多人，徐光启、李之藻等著名人物也受洗礼入教。各地的抗议活动依然此起彼伏，两种文化的冲突仍在继续。万历三十八年（1610）三月，利玛窦因病在北京去世，万历皇帝在北京拨出一块墓地，利玛窦今天依旧长眠于北京阜城门外。

传教士们传教的步伐并没有因利玛窦之死而停止，天文、历法、地理、医学、水利等各种西方学术著作陆续被翻译到中国，利玛窦本人与徐光启合译的《几何原本》《测量法义》，与李之藻合译的《浑盖通宪图说》《同文算指》等书也带给中国人新的思维方式。而中国的文化又借传教士之笔传到欧洲，影响所及使得法国启蒙思想家、百科全书式的文化大师认为中国是理想的乐园。直到清初乾隆皇帝实行严格的锁国政策，中西方的文化仍然交流不断，为世界文化史添上了灿烂的一页。

西学东渐与东学西渐

明末清初外国传教士写了许多著作，如在天文历算方面，有利玛窦著《浑盖通宪图说》《经天该》；邓玉函著《测天约说》《黄赤距离表》《正球升度表》《大测》等；罗雅谷著《月离表》《日表》《月离历指》《日历指》《黄赤正球》《五经表》《五纬历指》；邓玉函、龙华民、罗雅谷等共修《崇祯历书》一百卷；龙华民著《地震解》；熊三拔著《简平仪说》《表度说》；汤若望著《浑天仪说》《星图》《恒星表》《测日说》；南怀仁著《康熙永年历法》《赤道南北星图》等。在数学方面，有利玛窦的《几何原本》《同文算指》《勾股仪》《测影法仪》；艾儒略的《何要法》；杜德美的《周经出率》；穆尼阁的《比例四原新表》《比例对数表》等。在物理学方面，有邓玉函的《奇器图说》《诸器图说》，有重心、比重、杠杆、滑轮等仪器的简单构造；汤若望的《远镜说》最早带来望远镜。在地理学方面有利玛窦的《万国舆图》、艾儒略的《职方外记》、南怀仁的《坤与全图》、雷孝思测制《皇朝与总图》及各省分图。在哲学方面，有傅讯际著《名理探》，高一志著《斐禄江答》《西学修身》等，这些书是最早介绍给我国的苏格

拉底哲学著作。在神学方面，有利玛窦著《天主实义》、安文思和利类思著《超性学要》、阳玛诺著《圣经直解》、艾儒略著《天主降生言行纪略》、贺清泰译《古新经全书》等，这些著作对于西学在中国的传播起着重大的作用。



徐光启和利玛窦画像

明末传教士把西方先进的科技带到中国来的同时，他们对中国古文献也产生了浓厚的兴趣，大力进行研究和翻译，在欧洲产生了巨大的影响。中国古文献所反映出的儒家思想及其自然观、道德观和政治理想成为欧洲一代风流的思想旗帜，曾经对启蒙运动、法国大革命和德国哲学革命起过相当重要的作用，影响了一代又一代的欧洲思想家。因为18世纪以前的欧洲笼罩在基督教文明之下，人们对基督教所宣扬的上帝只是痴信和盲从，基督教神学占据着人们的头脑和心灵，造成了人们的愚昧

和无知。但到18世纪时，欧洲资产阶级已作为历史主角登上了舞台。他们不承认任何外界的权威，不管这种权威是什么样的，一切都必须在理性的法庭面前为自己作辩护或者放弃存在的权利。此时，理性主义和自然神论思潮开始在神权、专制君权统治下的欧洲大地蓬勃兴起，这个时代在文化上的特点是要以哲学推倒宗教、用理性取代上帝的权威。在这种历史背景下，传教士介绍到欧洲的不同于基督教文明的中国传统文化，使欧洲许多激进的知识分子强烈地感受到中国传统文化的某些内容与当地流行的理性主义自然神论相类似，因为中国传统文化尤其是占统治地位的儒家文化推崇的是“理”而非“神”。这样，中国的传统文化无疑就成了他们取证的榜样，他们也从中找到他们观点的旁证，从而坚定了他们的观念和斗志，丰富了他们的学说。

来华的传教士在翻译中国古文献典籍的同时，还对中国的历史和现状做了详尽的描述和深入细致的研究，并编成书在欧洲以译著的形式出版。举其要者就有西班牙传教士门多萨（1487～1537）的《大中华帝国史》；葡萄牙耶稣会士安文思（1610～1677）的《中国新经闻》；意大利传教士卫匡国（1614～1661）的《中华上古史》；法国传教士冯秉正（1669～1748）的《中国通史》和戈罗西（1738～1823）的《论中国》等。特别是18世纪来华的法国传教士撰写了大量书信和著作，后由他们的耶稣会士同伴加以整理出版了被称为有关中国的三大名著，即《耶稣会士书信集》《中华帝国志》和《中国论丛》。

传教士们的这些工作，特别是其中所反映出来的中国哲学思想，开阔了欧洲人的视野，启迪了欧洲的思想界。有学者认为，没有中国的影响，很难想象法国启蒙运动的哲学家将如何产生。启蒙思想家所崇尚的“理性”和“自然规则”等概念与中国古代哲学有着千丝万缕的关系，正是受中国哲学思想的影响，欧洲启蒙运动的领袖构筑了自己的理性王国作为批判封建主义的思想武器；哲学家则从中提炼有益的思想滋养，以建立新的思维模式。伏尔泰曾以传教士的著作为素材，撰写了具有反封建思想的《风俗论》，他还根据传教士著作中所提到的中国古史纪年以反对《圣经》的权威；被称为“德国哲学之父”的莱布尼茨（1646～1716）是德国古典唯心主义哲学的先驱。他虽然没有到过中国，却通过来华的传教士了解了中国并积累了有关中国历史、哲学、宗教、文化科

学及习俗等方面的丰富资料和渊博知识，并把其中的一部分编辑成《中国近事》出版。同时，他还与在华传教士频繁通信，询问并探讨他感兴趣的一切问题。比如他曾与传教士白晋在通信中探讨过《易经》，发现《易经》中的阴阳变化与其发明的“二进制”数学原理相契合。一般认为，他的名著《单子论》有《易经》的影响。莱布尼茨的学生——德国唯心主义哲学家克里斯蒂安·沃尔夫（1679～1754）曾于1721年发表了一篇论中国实践哲学的演讲来宣扬唯心论的观点，以孔子的道德教训为例，证明人的理性凭自身的努力有能力达到道德上的真理。德国狂飙突进运动的理论灵魂赫尔德（1744～1803）是一位重要的语言哲学家，在他的主要著作《人类历史哲学大纲》中，专有一节论及中国，其认识来源也同样是来华传教士的报告。

对于中国古代哲学思想在欧洲传播所造成的影响，李约瑟在题为《中国文明》的讲演中认为：“当余发现18世纪西洋思潮多系溯源于中国之事实，余极感欣慰。彼18世纪西洋思潮潜流滋长，固为推动西方进步思想之根据，17世纪中叶耶稣会友，群将中国经籍译成西文，中国儒家人性本善之哲学乃得以输入欧洲。吾人皆知彼启蒙时期之哲学家，为法国大革命及其后诸种进步运动导其先后者，固皆深有感于孔子之学说，而曾三复致意焉。”英国学者胡克在《关于中国文学和语言的推测》一书中指出，欧洲启蒙思想家所推崇的“理性”一词即来源于中国，儒教关于伦理道德和注重教育的学说，鼓舞了启蒙思想家去追求理性与智慧，反对愚昧和盲从。

除了博大精深的中国思想之外，无尽的中国文学宝藏，如诗歌、辞赋、戏曲、小说等各类文学题材丰富多彩，内容详尽而完备，对西方的文学也产生了重大的影响。传教士西传到欧洲的中国文学作品激发了欧洲文学家的想象力，使他们获得了新的文学灵感，并得以寻求到新的题材，从而创造出新的人物。

最先介绍到欧洲的中国戏剧是法国马若瑟神父1731年翻译、1735年发表的法文本《赵氏孤儿》。它的问世为醉心东方文明的西方作家提供了新的文化取向，激励了他们新的灵感和新的审美情趣。伏尔泰就是以此为素材创造出《中国孤儿》这部颂扬中国道德和儒家文化的剧作，轰动了当时的法国剧坛，并在其他欧洲国家的文学界产生了较大的影

响。英国、意大利及欧洲其他一些国家也先后出现类似的改写本，从而使它成为中西文化交流的最先使者，其意义自然是十分深远的。

传教士西传到欧洲的中国文学作品对德国文学界产生的影响尤为明显，特别是对德国巴洛克文学时期的几部有关中国题材的小说提供了素材，比如德国作家哈格多思的小说《伟大的蒙古人》所依据的，就是意大利传教士卫匡国所写的《鞑靼战记》。再比如首先提出“世界文学”理想的德国文学家歌德（1749～1832），曾接触到了一些译成西文的中国文学作品，并由此对中国有了更多更深的了解，对中国文学产生了浓厚的兴趣，并进行过认真的研究。他读过《好逑传》《花笺记》《玉娇梨》和《百美新咏》等被传教士译成了德文的中国文学作品，他还据此写成了颇有中国情调的组诗《中德四季晨昏咏》，借写自然美景抒写文人情怀和诗人的中国情怀，表现了作者对古老东方的向往。狂飙突进运动的另一位代表作家、与歌德齐名的德国诗人席勒（1759～1850）对中国圣人孔子及其思想格外关注。1795年和1799年，席勒曾先后写下两首《孔夫子的箴言》，托孔子之名阐释自己的人生哲学和时空观。除歌德、席勒外，海涅、冯塔纳、德布林、黑塞、布莱希特等许多德国著名文学家也都创作过与中国相关的作品，或者说，他们的创作都与中国和中国文化有一定的渊源。

由传教士介绍到欧洲的中国文化，特别是中国的艺术，还导致了17～18世纪的欧洲产生了一股“中国热”，中国的服饰、工业乃至园林等自然的或人文的景观都引起了对这个文明古国抱有好奇心的欧洲人的兴趣。西方美学家追寻中国风尚，收藏家崇尚中国艺术，整个西方都掀起了一股“中国风”。中国的瓷器、丝织等工艺品传到欧洲后风靡一时，甚至法国国王路易十四本人在1667年的一次大典上也穿中国装，化装成中国人，其情妇彭帕都尔夫人则养起了中国金鱼。中国趣味不但流行欧洲宫廷，而且走向十字街头，成为当时社会的一股风尚。

18世纪初，上层的欧洲人以中国筵席宴请宾客为荣，欧洲宫廷贵妇则整天不离中国折扇，并且此时的欧洲还兴起了园林中国化运动。德、法等国在风景园中仿建中国化的宝塔与榭台楼阁，垒起了假山，种上了月季、石竹等植物。受到中国服饰、陶瓷等物品上中国画影响的西方风景画家，如华笃、拉摩脱、高博等人，向社会奉献了以中国手法画的新

作。“中国风格”“中国趣味”成了人们普遍的崇尚，以优美、生动、自然为特色的“罗柯柯风格”延续了一个世纪之久。“在罗柯柯时代的心理中，中国是一个模范国家，它唤起了欧洲一般社会以一种假想中快乐的人生观，给欧洲的革命铺平了道路。”正如有些中国学者所总结的那样，“不管怎样，18世纪总是欧洲最倾慕中国的时代。中国工艺品导致了欧洲巴洛克风格之后的罗柯柯风格，中国建筑使英法各国进入了所谓的‘园林时代’，中国的陶瓷、绘画、地毯、壁饰遍及各地，直接、间接地推动了西方工业革命”。

在中西科技交流中，传教士所介绍的中国植物学、医学对欧洲的影响也很大。随着传教士的陆续来华，17世纪相继出版了金尼阁、曾德昭（1585～1658）、卫匡国、卜弥格（1612～1659）等人有关中国的著作。在他们的书中，经常提到中国的植物。葡萄牙耶稣会士曾德昭曾在中国长期居住，他撰有《大中国志》一书，描述了中国特有的水果，如荔枝、龙眼和柿子等；波兰耶稣会士卜弥格在植物学方面颇着功力，1656年他在维也纳出版了《中国植物志》，较早讨论了中国的植物和动物；尤其是法国耶稣会士植物学家汤执中和韩国英二人在中西植物学的交流方面做出了杰出的贡献。汤执中经常在北京郊外进行植物考察，采集种子。除了植物考察外，他还研究过中国植物志，寄给当时著名的植物学家朱西厄（1699～1777），后来被进化论的创始人之一拉马克所使用。法国耶稣会士韩国英在植物学方面也有许多贡献，1776～1814年出版的《中国论丛》一书介绍了许多中国植物，主要就是他提供的资料。

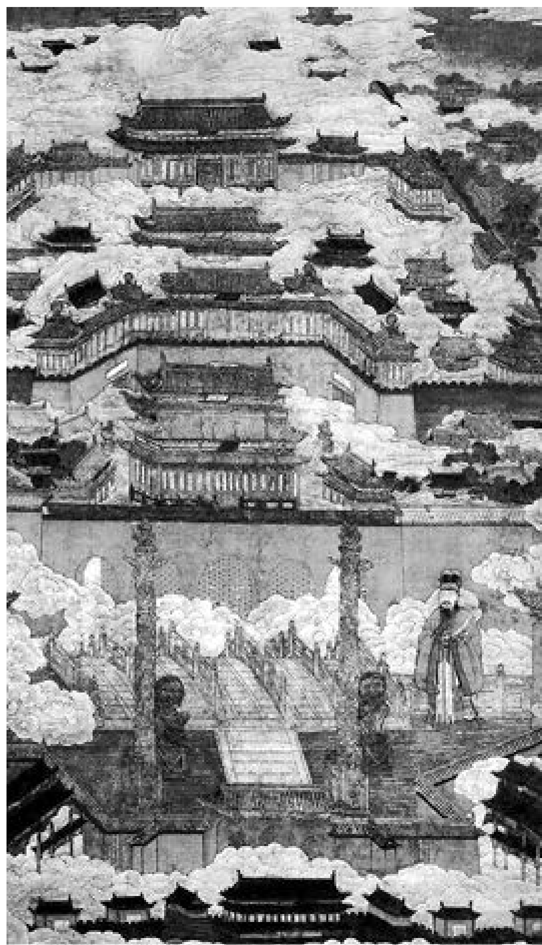
中医是人类的伟大遗产，包含有极其丰富的辨证治病知识，欧洲人对中医的了解，主要是通过来华传教士来了解的。波兰耶稣会士卜弥格在中国传教多年，他从小就对医学有深入的了解，他撰写了许多中医和药物学的著作，他曾清楚地解释了通过把脉来诊断疾病的医术。脉诊不仅能诊断出疾病的类型，还能预知疾病的未来发展和结果，这和欧洲的诊断方法大不相同。卜弥格曾把荷兰东印度公司医生克勒耶整理出版的《中医示例》译成拉丁文，此书系统地介绍了中国古代的脉学。这篇论著后来成为英国著名医生弗洛耶（1649～1734）研究的基础。

十二、紫禁城与拙政园——建筑的两极

巍峨紫禁城

明代北京城是在元大都的基础上加以扩建和改造的。明成祖朱棣夺取帝位后，为了巩固统治，下令营建北京城，由陈硅和吴中负责规划和建造垒城。这时，对于都城的规划已经有了历代祖传的规矩，而且在北京又有元代留下来的基础，这就是：皇城居中、前朝后市、左祖右社的格局。

永乐四年（1406），北京城的营建开始动工，永乐十九年（1420），明成祖正式迁都北京。北京城由外城和内城衔接组成，平面呈“凸”字形。北京外城东西7950米，南北长3100米；南面设右安、永定、左安三门；南面东西两端各设一门，东为广渠门，西为广宁门；北面东西两端为东便门和西便门；中间三门即内城的南三门。内城东西6650米，南北5350米。内城南设宣武、正阳、崇文三门；东西各设两门，东为东直门和朝阳门，西为西直门和阜成门。这些城门都设有向外的箭楼和靠内的城楼以及城墙围合而成的瓮城，里面驻扎军队，是城防的中心。皇城位于内城的中心稍偏南，东西2500米，南北2750米，南边设有天安门。皇城以内沿轴线及其两侧的即是宫城，也就是现在的故宫。宫外有坛庙、禁苑、寺观、衙署、宅邸等建筑和园林。



北京宫城图

北京全城由一条8千米长的中轴线贯穿南北，体现了以宫室为主体的城市规划思想。紫禁城作为全城的核心，位于内城的中部地段，它的中轴与全城的中轴线相合，以集中体现帝王至高无上的权威。围绕着紫禁城，宫殿等重要建筑或者集中于轴线上，或者对称地分布在中轴线的左右两列。沿这条中轴线，从南到北依次是永定门、前门、正阳门、大明门、承天门（天安门）、端门、紫禁城、万岁山、地安门、鼓楼、钟楼等建筑。而且这条中轴线还与子午线重合，因而形成了上天、地下、都城、宫城四层中心的最佳方位。在紫禁城和中轴线的两侧，有太庙、社稷坛、云坛、山川坛（地坛）等体现君权神授、天人合一思想的祭祀建筑物，强调了明代帝王对上天、祖宗和社稷的敬重。在紫禁城的北门外，设有内市和为宫廷服务的手工业作坊，从而使紫禁城具备了“左祖右

社、前朝后市”的都城形制。在太庙和社稷坛的南面，排列着五府六部等官署。居住区则分布在皇城的四周，据说共有三十七坊，各坊之间被胡同划分为长方形的住宅区。



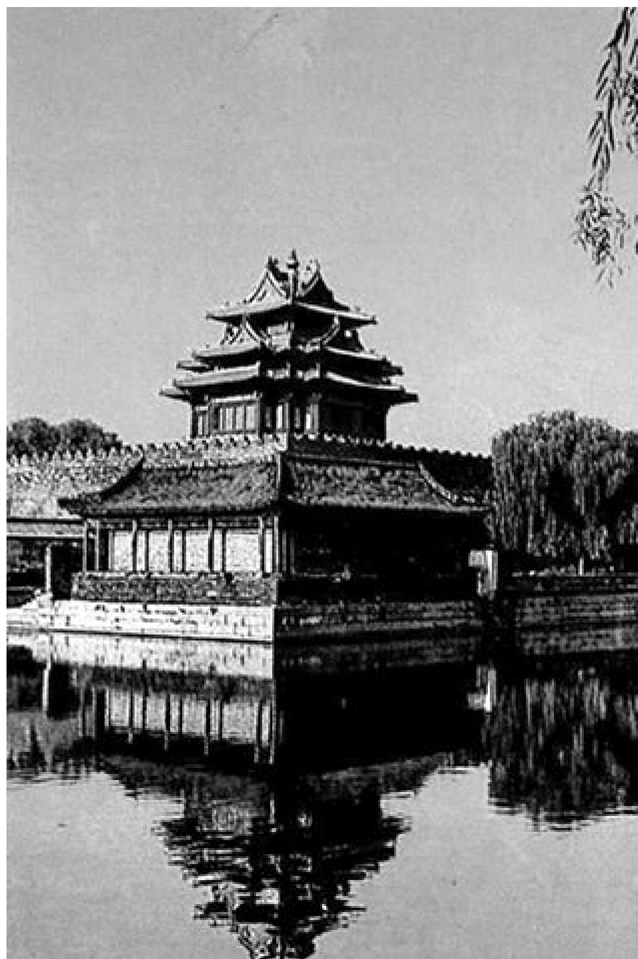
明北京城东南角楼

紫禁城是明代北京城的心脏，也是中国古代建筑史上罕见的建筑珍品。它是中国皇权的化身，因为它将帝王意志和文化传统水乳交融地统一了起来，皇权至上、江山永固的思想甚至体现在了砖石草木中。

紫禁城坐落在北京城的三重城墙的环绕之中，在皇城中略为偏东的地段。它的东西墙均与外城城墙等距，这在中国古代宫廷建筑史上还是第一次。紫禁城坐北朝南，总面积72万平方米，东西长753米，南北长961米，周围是10米高的城墙，墙外还环绕着52米宽的护城河。城墙四面都开有城门，东西两门分别称为东华门、中华门；南北两门相通，恰好是紫禁城的中轴线，上面坐落着紫禁城的主要建筑，由南向北依次为：午门、奉天门、奉天殿、华盖殿、谨身殿、乾清门、乾清宫、交泰宫、坤宁宫、宫后苑、玄武门。

紫禁城共有房屋1000余间，大小院落都对称地排列在中轴线的两侧。从建筑的功能上讲，可以分为供皇帝行使统治权力的办公用房和供生活、游乐的用房两大类。前者在古代称为朝房，后者称寝居用房。在总的安排上，紫禁城继承了前代“前朝后寝”的制度，即朝房安排在前面，寝居部分安排在后面。

朝房是朝廷颁布大政方针、举行集会和仪典、处理政务的行政区，主要由午门、三大殿及其东西两侧的文华殿和武英殿组成。东南部和西南部建有内阁公署和外国使馆等。午门和太和门之间形成了一个矩形广场，内有金水河穿行而过，形成好几处临水的建筑。金水河上建有五座著名的汉白玉石桥，即玉带桥。午门是坐落在一个凹形台基上由门道、廊庑、配楼等组成的矩形大院落。三大殿则建在8米多高呈“干”字形的三重台基上，四周围有汉白玉石栏。其中奉天殿共有九间，都是重檐廊庑屋顶，墙和门全部是红色，在下面白色台基的衬托下，显得十分鲜艳夺目。整座奉天殿从屋顶到门窗都布满了装饰，其中用得最多的就是龙纹的装饰。殿中央皇帝走的御道上有九条石雕的威风凛凛的龙，在屋檐下、天花板上、门上、藻井里也画满了各种姿态的龙，皇帝的宝座、屏风到御椅，无一处不雕刻着龙纹，就连奉天殿前面宽阔的月台上也是龙的天下。据统计奉天殿的上上下下、里里外外共有装饰性的龙一万两千六百五十四条，可真称得上是龙的天下了。华盖殿在台基的中部，是面阔五间的单檐攒尖顶圆殿，这是皇帝的临时休息之处。谨身殿面阔九间，用作殿试和宴请外宾的场所。



明紫禁城角楼

穿过这三大殿外的广场就是所谓的内廷了，主要包括了后三宫、东西六宫、东西五所等。其中后三宫位于中轴线上，乾清宫和坤宁宫分别是皇上和皇后的寝宫，都是面阔九间，重檐殿顶。两宫之间的正方形建筑，即是交泰殿。这三座建筑都是据《周易》而兴建和命名的，乾坤即天地、阴阳，交泰即“天地交泰”，阴阳和谐之意。后三宫东西两边即为东六宫、西六宫，里面养教宫女、太监成千上万。

紫禁城的建筑美，主要是由建筑的和谐产生的。这不仅体现在上述空间序列变化中所产生的节奏韵律感上，在建筑形体上也体现了这一点。这里集中了我国古代木构建筑屋顶的式样，以重檐屋顶最为至尊。单体建筑都是清一色的坡屋顶，形制均为标准的宫式建筑，形成了统一

的格调和优美的轮廓。在建筑色彩方面，大片黄色琉璃瓦、红墙、红柱和绚丽彩画都成为宫廷和谐美的重要组成部分。屋顶黄色琉璃与红色墙身、柱子本身就是协调色关系，而遍布的青绿色彩画则使整体中又带有局部对比；黄色屋顶与蓝色天空的背景正好形成强烈对比。而且紫禁城宫廷建筑色彩上不仅强调了色相上的对比，还注意到明暗关系的变化，如前三大殿明亮的汉白玉石台基和石桥就起到了衬托建筑主体部分的作用，使整个建筑显得明快爽朗。



十三陵牌坊

紫禁城建筑群的设计建造也受阴阳五行学说的影响。在规划布局上，外朝为阳，内寝为阴；前为阳，后为阴；所以阳在前，阴在后，形成前朝后寝的布局。在数字中，奇数为阳，偶数为阴，所以外朝有三大殿，而内寝只有二宫（交泰殿是后期加建的）。而在阳数中又以九字为最高，所以“九”就成为皇帝专用的吉祥数了。于是主要的殿宇都是面阔九间，殿前台阶的御道上都雕着九条游龙，重要的影壁上还有九条蛟龙称为九龙壁，皇宫门上是九路九排八十一枚门钉，连屋脊上的小走兽也以九个为最高等级。

苏州园林甲江南

我国园林艺术风格有南北之分，北方园林以范围广大、气势宏伟而富丽豪华的皇家宫苑为代表；南方园林则以规模较小、淡雅朴素而精致秀气的江南园林为代表，两者截然不同。以苏州园林为主的江南园林突出地表现了南方园林以写意山水图为特色的传统风格，典雅古朴、美景四时，在世界园林史中独树一帜。

苏州古典园林为我国江南私家园林的代表。早在宋代以前，苏州园林的"城市山林""诗情画意"的优美意境已经是尽人皆知的了。以亭台楼阁、池水假山、树木花卉为主体，辅以回廊、小桥、曲径、匾额、对联、碑刻等的巧妙结构组成了丰富多样的景致。在这个浓缩的"自然界"里，"一勺代水，一拳代山"，园内的山谷林池交错和春秋草木枯荣以及山水花木的季相变化，使人们可以"不出城郭而获山林之怡，身居闹市而有林泉之乐"，而其高雅的书画意境又使人得到心灵的陶冶和美的享受。正是所谓"江南园林甲天下，苏州园林甲江南"。

明代的苏州私家园林中，以拙政园最为优雅别致。拙政园坐落于苏州城北，这里原是一片水洼地带，地形地貌适于营建园林。拙政园始建于明代中期，是明朝嘉靖年间的御史王献臣仕途失意后归隐苏州时所建。历时十六年而成，著名画家文征明参与了设计。根据西晋潘岳《闲居赋》中"筑室种树，逍遥自得，灌园鬻蔬，以供朝夕之馈……是拙者之为政也"，取名为"拙政园"，暗喻自己把浇园种菜作为自己（拙者）的"政"事，这大概是官场失意之人退隐闲居、迟逐务庶的自嘲吧。

王氏因地制宜，将园缀为花圃、竹丛、果园、桃林、亭台等建筑，共有堂、楼、亭、轩等三十一景，形成一个以水为主，疏朗恬淡，近乎自然，"广袤二百余亩，茂树曲池，胜甲吴下"的私家园林。嘉靖十二年（1533），明代著名的诗画家文征明依照园中的美景绘制了三十一幅画，每幅画都配写了诗文，并撰写了著名的《王氏拙政园记》。此后，拙政园几度易主，也曾一度荒废，但经过后人的不断修缮和重建，它依然是苏州园林中最别致的一处，也许它的沧桑历史更给它增添了无限的人文魅力吧！

拙政园分东园、中园、西园三部分。东园山池相间，点缀有秫香馆、兰雪堂等建筑，其中秫香馆意指五谷飘香，秫即是高粱；兰雪堂是取唐代大诗人李白“独立天地间，清风洒兰雪”之意，代表着清香高洁。西园主要是迂回幽静的水面，依山傍水而建的亭阁显示了布局的紧凑，其中的主体建筑就是鸳鸯厅，这是园主人用来宴请宾客和听乐赏舞的地方。厅四周环境优雅，尤其在江南的夏日，四处荷香弥漫，鸳鸯嬉戏湖中，周围山峦林木、亭台楼阁高低起伏，浓艳如画。园中“与谁同坐轩”即为扇亭，扇面的两侧石墙上开着两个扇形空窗，一个对着倒影楼，另一个对着“鸳鸯厅”；而后面山的那一窗中又正好映入山上的笠亭，笠亭的顶盖又恰好配成一个完整的扇子。“与谁同坐”取自苏东坡的词句“与谁同坐，明月、清风、我”，所以一见到匾额，人们不禁会感到这里可赏水中之月，可受清风之爽了。

中园是拙政园的精华部分，它的总体布局还是以水池为中心，其水有聚有合，并以聚水为主，分水为辅。亭台楼栅都临水而建，有的亭栅甚至就直出水中，表现出了江南水乡的特色。其中主体建筑“远香堂”位于水池南岸，“远香堂”之名取宋周敦颐《爱莲说》“草木之花可爱者甚繁，而独爱莲之出污泥而不染，香远益清，亭亭净植，诚花中君子”之意。远香堂北面是辽阔的水面，池中水清澈广阔，荷花竞放，周围有东西两山岛遥相呼应，山岛上林阴匝地，水岸藤萝纷披，两山溪谷间架有小桥相通。两山岛上各建有一亭，西为雪香云蔚亭，东为待霜亭。其中“雪香云蔚亭”因亭四周丛植梅花而得名，由文征明书写的“蝉噪林语境，鸟鸣山更幽”的亭联还赫然在目。这是南朝诗人王藉《入若耶溪》中的句子，却也是此处景象的生动写照。“远香堂”西面的“倚玉轩”恰好与其西面的船舫形的“香洲”遥遥相对，两者又与其北面的“荷风四面亭”呈三足鼎立之势，可以随势赏荷，这正体现了拙政园随处即景的特色。倚玉轩西面有一曲水湾深入南部居宅，这里有三间水阁“小沧浪”，它被北面的廊桥“小飞虹”分隔空间，构成了一个独立幽静的水院，而香洲即位于这一水湾口之两侧。“荷香四面亭”位于中园的交通枢纽地，也是景区的汇合处，其亭联为“四壁荷花三面柳，半潭秋水一房山”，点出了这里“浪接双桥，荷花来四面”的美景。

拙政园中园的布局以荷花池为中心，不仅四处都可以欣赏到优美秀

洁的荷花，就是从建筑物的名称来看，也大都与荷花有关。园主如此大力地宣扬荷花，也许就是为了表达其孤高不群的清高品格吧。

综观拙政园，这里四季优美如画。春天繁花似锦，夏季荷花映日，秋季桂花飘香，冬季梅影雪月、暗香诱人，四季各有妙处，确实是南方园林的代表，而且在其他的建筑上，也突出了南方园林的主要特色。行游园中，或见“庭院深深深几许”，或见“柳暗花明又一村”，小桥流水、粉墙黛瓦、通幽曲径都静悄悄地增添了无限别致，体现了步移景易、变幻无穷的艺术特色，使人观之不尽、回味无穷。而以画为本、以诗为题的追求又创造出具有诗情画意的景观，在园林中游赏，犹如在品诗，又如在赏画。这些充满着书卷气的诗文题刻与园内的建筑、山水、花木自然和谐地糅合在一起，使园林的一山一水、一草一木均能产生出深远的意境，也正因为这一点，拙政园才被称作是文化意蕴深厚的“文人写意山水园”。

清

夕阳无限好，只是近黄昏

明朝末年，宦官专权，政治腐败。内部农民军风起云涌，外部清军步步进逼，明朝已经到了崩溃的边缘。崇祯十七年（*1644*）三月，李自成由陕西一路摧枯拉朽，月余即攻占北京，推翻了明王朝的统治。而李自成的“大顺”政权也迅速腐化，又在与吴三桂军队作战中被清军伏击失利，退出北京。五月，清军进入北京，开始了在全国的统治，经过长期的国内战争，先后消灭了大顺政权、南明政权、台湾郑氏等反清势力，完成了全国统一。清朝还通过平定“三藩”、噶尔丹、大小和卓等叛乱，同时又抗击了沙俄的侵略，维护了多民族国家的统一，巩固了祖国的疆域，奠定了我国今天疆域的基础。到*1912*年，清王朝统治中国达二百六十多年。

清代文化的发展是全面的，每一种文化形式都在清代绽放过，又雨打风吹去。它既继承了明代传统文化，又有清代自身发展的特点。中国社会在清代发生了重大转变，也深深影响了清代文化的发展。

一、思想与学术

由义理而入考据

明末清初，社会动荡，农民起义和满清入关使阶级矛盾和民族矛盾错综复杂。而明朝末年，江南地区商品经济的发达和城市的繁荣，也促使思想领域产生了具有民主色彩的启蒙思想。代表人物是黄宗羲、顾炎武和王夫之。

黄宗羲（1610～1695），字太冲，号南雷，又号梨洲，浙江余姚人。早在明末黄宗羲就参加了反对阉党的活动，明亡后又投身于抗清斗争。主要著作有《明夷待访录》《明儒学案》《宋元学案》等。黄宗羲激烈抨击君主专制制度：“古者以天下为主，君为客，凡君之所毕世而经营者，为天下也。今也以君为主，天下为客，凡天下之无地而得安宁者，为君也。是以其未得之也，荼毒天下之肝脑，离散天下之子女，以博我一人之产业，曾不惨然。曰‘我固为子孙创业也。’其既得之也，敲剥天下之骨髓，离散天下之子女，以奉我一人之淫乐，视为当然。曰‘此我产业之花息也。’然则为天下之大害者，君而已矣。”他认为君主专制是造成社会危机的根源，主张“为天下，非为君也；为万民，非为一姓也”，严重地冲击了“君为臣纲”的封建伦理的基础。黄宗羲还重视商业，认为“工商皆本”，反对重农抑商，反映了明代末年商品经济的发展在思想文化上的影响。



清朝疆域

顾炎武（1613～1682），字宁人，号亭林，江苏昆山人。明末参加复社，明亡后，一生都在为抗清奔走。他的主要著作有《日知录》《天下郡国利病书》等。顾炎武在政治思想上也激烈地反对君主专制，主张限制君权、扩大地方权力。他把封建社会中“亡国”与“亡天下”作了区别：“易姓改号谓之亡国”，“仁义充塞，而至于率兽食人，人将相食，谓之亡天下”。即“亡国”仅是改朝换代，而“亡天下”则是民族、文化的沦亡，是关系到整个民族命运的大问题。因此，他提出“保国”与“保天下”不同，“保天下者，匹夫之贱，与有责焉”。顾炎武这些主张，在当时具有一定的进步意义。治学方面，顾炎武提倡“经世致用”，反对不务实学的空谈学风。因而他提倡“实学”，他的《天下郡国利病书》就是以有益于世用为目的而写成的。



顾炎武画像

王夫之（1619～1692），字而农，号姜斋，湖南衡阳人，世称船山先生。他也参加了抗清斗争，抗清失败后隐居著书。他的著作很多，主要的有《张子正蒙注》《周易外传》《读四书大全说》《黄书》《读通鉴论》和《宋论》等。王夫之的思想成就主要在哲学方面，他是中国古代著名的唯物主义思想家之一，是中国古代哲学的集大成者。他继承了张载“太虚即气”的主张，认为宇宙万物是由物质性的气构成的，“阴阳二气充满太虚，此外更无他物，亦无间隙，天之象，地之形，皆其范围也。”他还认为物质是可以转化的，却是不可消灭的，气虽“聚散变化，而其本体不为之损益”。在理气关系的问题上，王夫之提出“理在气中”，批判了宋明理学家的“理在气先”和“心外无物”等各种唯心主义的谬论。他还丰富发展了古代的辩证法思想，认为“静者静动，非不动也”。在认识论上，王夫之也坚持唯物主义思想，认为客观事物是第一性的，人的主观认识是第二性的。王夫之的唯物主义思想是中国传统思想中唯物主

义思想的集中和升华，代表了中国传统唯物主义的最高水平。

在学术思想方面，顾炎武、黄宗羲等人主张学术要经世致用，反对宋明理学空谈性理的学风，提倡实事求是。他们反对宋明理学对《六经》的解释，主张从音韵、训诂等小学入手，以求训诂名物的真义。

清朝建立在全国的统治后，在思想文化方面的控制尤为强烈。一方面，统治者为了获得汉族士大夫的支持，也出于自身利益的需要，承认中国传统文化尤其是儒学的正统地位，并以这种文化的继承者自居；另一方面，他们努力发扬传统文化中有利于专制制度的内容，加强对读书人和普通民众的奴化熏陶。康熙亲自主持编写了《性理精义》，一再倡导理学，推崇朱熹，乃至在《御制朱子全书序》中称誉他“开愚蒙而立亿万世一定之规”。　这种高度的赞誉，不仅是看重朱熹思想中固有的有利于社会统治秩序的价值，同时也通过绝对思想权威的建立取消人们独立的思想权利，对于晚明偏离正统的社会思潮也是有意识的反拨。

对于具有异端思想尤其是具有反清意识的文人，清朝统治者采取了严酷的高压手段。清代文字狱之盛是历史上空前的，康熙时戴名世《南山集》案，雍正时吕留良诗文案，均牵连数百人，死者戮尸，生者凌迟、绞杀，家族亲友沦为奴隶，手段残忍，震骇天下。乾隆朝的文字狱差不多每年都有发生，直到乾隆后期才有所减少。这种手段不仅打击了汉族文人的民族意识，而且和强行变服剃发一起，严重打击了士人的人格尊严，而士人人格的破坏，成为清代文化中的严重问题。

另一方面，清王朝也以各种手段笼络士人。除沿袭明代科举制度，以八股文取士外，康、乾两朝均特开“博学鸿词科”以网罗名士。作为重视学术、优容文人的表示，朝廷还组织了大规模的书籍编纂工作，康熙时纂有《古今图书集成》《全唐诗》《康熙字典》等，乾隆时更纂有规模空前的《四库全书》。这些工作固然有文化总结的意义，但也有羁縻文人的用意。在修《四库全书》的过程中，大量收缴和销毁违碍书籍，更成为文化专制政策的一部分。

文网严密，使读书人思想的自由空间越来越狭窄，加上统治者的有意诱导，清代考据之风日盛。到了乾隆中期至嘉庆时期，号称“乾嘉之学”的考据学达到鼎盛阶段。儒家经典、诸子学说、历代史籍等各种古老

的文献成为学者们严密审视、深入研究的对象，与之相关的音韵、文字、训诂以及历史、地理、典章制度等各类学问也获得前所未有的发展。清代考据学在文献整理和古代文化研究方面的成果当然是值得肯定的，但作为一种社会现象，则需要从另外的角度来看待。

因此，清前期在顾炎武、黄宗羲重视考据的治学方法的影响下以及统治者的高压政策和对汉学的提倡，使稍后于顾、黄的阎若璩、胡渭等人在学术上树立了考据的范例。胡渭精于经义，尤精舆地之学，他所著的《禹贡锥指》和《易图明辨》，在辨别古书真伪和提倡疑古精神等方面都有一定的贡献。阎若璩更是一位著名的考据学家，他沉潜三十年，著《古文尚书疏证》一书，用比较严谨的考据方法证明《古文尚书》是东晋人梅赜伪造的。

此后，学术界逐渐形成一种脱离社会现实、为考据而考据的学风。这种学风，到乾隆、嘉庆时期更加盛行起来，形成考据学派，称乾嘉学派。诚如梁启超在《清代学术概论》里所说，乾嘉学派的研究范围是以“经学为中心，而衍及小学、音韵、史学、天算、水地、典章制度、金石、校勘辑佚等等，而征引取材，多极于两汉。”

乾嘉学派分为吴派和皖派。

吴派以惠栋为首。著名学者有沈彤、江声、王鸣盛、钱大昕等人。他们在治学上唯汉学是从，“凡古必真，凡汉皆好”。这也使他们比较保守，成就不大，但钱大昕和王鸣盛在史学考据上取得了很大成绩。

惠栋（1697～1758），字定宇，号松崖，人称小红豆先生，苏州吴县人。乾隆初，以经术闻，是吴派经学的创始人。他尊崇汉学，著有《周易述》《九经古义》《古文尚书考》《后汉书补注》等。

江声（1721～1799），字叔云，号艮庭，苏州吴县人。精研古训和《说文解字》，重新整理《今文尚书》，著有《尚书集注音疏》。

钱大昕（1728～1804），字晓征，号辛楣，又号竹汀居士，苏州嘉定人。精通训诂、词章、金石、天文、历算、历史，曾参与编写《续文献通考》和《续通志》。著有《廿二史考异》《十驾斋养新录》等。



《乾隆南巡图》

皖派的创始人是戴震，主要学者有段玉裁、王念孙、王引之等人。他们在治学上比较富有创造性，不拘泥于一家之言。他们采取“由声音文字以求训诂，由训诂以寻义理，实事求是，不偏主一家”的考据方法，对中国古典文献的整理作出了较大的贡献。

戴震（1723～1777），字东原，安徽休宁人。清代著名思想家，曾任《四库全书》纂修、翰林院庶吉士。学问渊博，长于考证。在考据上，戴震把训诂考证和义理结合，从训诂探讨古书义理，对经学、训诂、音韵、天文、历算、地理等都有很深研究。他反对吴派唯汉是从的观点，主张学宗原经。著有《孟子字义疏证》《声韵考》《声类表》《毛郑诗考证》《方言疏证》等。戴震在哲学上成就也很高，哲学思想主要体现在《孟子字义疏证》《原善》《原象》等书中。他的世界观和王夫之相近，最大的贡献是对理学的批判。他猛烈批判理学“存天理，灭人欲”的谬论，认为“人生而后有欲，有情，有知。三者，血气心知之自然也”。反对道学家的虚伪，指出“后儒以理杀人”，其酷远大于“酷吏以法杀人”，具有很大的进步意义。

段玉裁（1735～1815），字若膺、懋堂，江苏金坛人。是戴震的弟子，精于小学、考据、经学、音韵等。段玉裁最大的成就是注释《说文解字》，著有《说文解字注》《六书音韵表》，是研究古代语言文字的经典论著。此外，还有《经诗小学》《古文尚书撰异》等著作。

乾嘉学派在戴震之后，以高邮王氏父子之学知名，晚清著名学者章太炎曾说："高邮王氏以及其绝学，释姬汉古书，冰解壤分，一无所凝滞。"王念孙和王引之父子擅长音韵训诂学，王念孙著有《广雅疏证》《读书杂志》等，王引之有《经传释词》《经义述闻》等。

转向经世致用

晚清之后，世事亟变，乾嘉学派脱离现实、钻故纸堆的学风，越来越不适应社会的要求了。一部分人开始向经世致用转变，尤以龚自珍、魏源为代表。

龚自珍（1792～1841），字璱人，号定盦，浙江仁和人。清代杰出的思想家、文学家、诗人和史学家。他出身于官僚文人世家，道光九年（1829）中进士，官至礼部主事。四十八岁辞官南归，五十岁在江苏丹阳的云阳书院猝然去世。龚自珍的外祖父是著名的学者段玉裁，又师从经学大师刘逢禄学习《春秋公羊传》，青年时曾充任武英殿校录，因此学识渊博，文字、训诂、金石、目录无不涉及，诗文、地理、经史百家也用力颇深。

嘉庆以来，社会危机日益深重。社会走向衰落之际，龚自珍改变了乾嘉学派不问实事、埋首经籍的学风，发扬实事求是、经世致用的思想，成为乾嘉文化沉寂中的一声春雷，催动了中国文化和社会的觉醒。

无论是诗词还是思想方面，龚自珍最大的特色就是对社会弊病的揭露和抨击。他对社会的认识和思考是敏锐而深刻的，在《明良论》《乙丙之际著议》中，他对当时社会作出了"左无才相，右无才史，阃无才将，庠序无才士，垄无才民，廛无才工，衢无才商；抑巷无才偷，市无才驵，薮泽无才盗。则非鲜君子也，抑小人甚鲜"的认识，非常形象地描绘了末世的景象。他也作出了如何改革的探索，提出了改良社会的主张。虽然他不可能真正认识到社会的矛盾所在，但这些探索还是有益的。龚自珍还运用《春秋公羊传》"三世说"的观点，认为"山中之民"必将兴起，社会会发生翻天覆地的变化。难能可贵的是，龚自珍在鸦片战争以前就已经认识到鸦片的流入对中国社会的危害，他积极支持林则徐

赴广东禁烟，并认为要在坚决抗击外部侵略的同时，发展和外国的正常贸易往来。龚自珍在思想上的成就除闪现在诗文中外，主要是展现在《明良论》《均田篇》《乙丙之际著议》《西域置行省议》《东南罢番舶议》和《古史钩沉论》等史论著作中。

龚自珍的散文和当时的文坛正宗“桐城派”对立，没有那些熟套定式，针对时弊，随意无羁。他的文章都是有感而发，从政治和社会的角度看问题，带有强烈的批判精神，有着深刻的思想内容。文章风格或直率或诡奇，随笔直书，骈散结合，充满热情，但有时为了追求语言的古雅深奥，而不免诘屈生硬、艰深晦涩。他的散文主要是政论学术论文，还包括一些杂文，记述人物、出游之类，文学性更强一些，如《记王隐君》《吴之癯》《病梅馆记》等。

龚自珍的文学成就在诗歌上更突出一些，他的诗打破了清代诗歌以模山范水为主题的狭隘意境，而是直面现实，指斥时弊，抒发内心感受。其长篇组诗《己亥杂诗》几乎是这一时期社会衰落的一面镜子，这些诗作反映了末世社会的景象和矛盾，具有强烈的批判精神和深刻的现实意义。不过，他虽看到了“不论盐铁不筹河，独倚东南涕泪多。国赋三升民一斗，屠牛那不胜栽禾！”但也无法找到出路，只能“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材”，把希望寄托在虚幻的“天公”身上。

龚自珍为人豪放，多情易感，而个人经历的坎坷和对现实的清醒认识又使他的诗中带有忧郁和孤愤之感。他的诗，政治思想和诗歌艺术相统一，形式多变，想象丰富奇异，是现实主义和浪漫精神的完美结合。

魏源（1794～1857），字默深，湖南邵阳人。他和龚自珍齐名，思想接近，是19世纪初期著名的思想家。曾随刘逢禄学习《春秋公羊传》，与龚自珍、林则徐、黄爵滋等人成立宣南学社，宣传经世致用之学。参与过两江总督陶澍、江苏巡抚林则徐在地方上的漕运、水利等改革筹议，以擅长经世之学知名。鸦片战争后，他先后撰成《海国图志》《圣武记》，开风气之先，对开拓人们的视野起了很大的启蒙作用。另外他还著有《元史新编》《古微堂内外集》《诗古微》《书古微》等著作。

魏源的思想理论更多地表现在如何“济世”中，在《海国图志》一书中，他提出了改革的具体措施，主要着眼于抵抗外国侵略，在内部进行水利、漕运、盐政方面的经济改革，对外要“师夷长技以制夷”；主张学习外国先进的科学技术，奖励科技发明，建立自己的海军。不过，魏源并没有看到中国落后的根本原因，对西方的认识也与前代一样没有更深的发展。

在诗文方面，魏源的成就远不及龚自珍，但他的作品也着重反映民间疾苦，反对外国列强的侵略，具有爱国主义情怀。他的散文也和桐城派相对立，但又不同于龚自珍，而是条理明晰、朴实畅达，对后世散文突破桐城派的窠臼起到了示范作用。除《海国图志》《圣武记》外，魏源还有多种经学、史学、文学、佛学著作存世。

二、唐宋遗风——最后的诗文

清代文学成就斐然，唐宋的文学经典——诗、词、散文在这一时期都得到了继承和发展。文言与白话小说更是在明代的基础上又上新台阶，产生了许多优秀的作品。

繁荣再现——清诗

清初诗人

在清初一二十年中，民族矛盾仍然很尖锐，由汉族士大夫所发动的反清武装斗争和清政权对这种反抗的镇压，一度进行得异常酷烈。直到康熙初年，民间的抗清活动才逐渐衰落。至17世纪末即康熙中期，经过平定吴三桂等“三藩之乱”、噶尔丹之叛以及收服台湾之役，国内的战争大体宣告结束，清王朝在全国范围内确立了稳定的统治。

明清鼎革之际，也对诗歌创作产生了很大影响。这一时期的诗人主要有顾炎武、屈大均、吴嘉纪等拒不和清朝合作的诗人和钱谦益、吴伟业等曾出仕清朝的诗人。以顾炎武为代表的诗人更多以描写当时的现实和斗争精神而著名，以钱谦益为代表的诗人则以诗歌的艺术成就居诗坛领袖地位。

顾炎武的诗歌主要收录在《亭林诗文集》内，共存有四百余首。内容多记述明清之际的史实，表达不忘国仇、坚决抗清的斗志。

屈大均（1630～1696），字翁山，广东番禺人。曾参加抗清斗争，和顾炎武有交往。他和陈恭尹、梁佩兰并称“岭南三家”，以屈大均成就最高。他对李白极为推崇，其诗也豪迈奔放，洒脱飘逸。

对清代诗歌影响最大的还是钱谦益和吴伟业两人。两人都曾短暂仕清，这也是为后人所诟病的，但他们在诗歌上的成就却不容忽视，整个清代诗歌都不出他们两人的影响。钱谦益宗宋诗，吴伟业宗唐诗，两人各自引领了清代诗歌的不同流派。

钱谦益（1582～1664），字受之，号牧斋，晚号蒙叟，常熟人。在明代即是东林党领袖，文学地位很高，但在仕途上一直不顺利。南明小朝廷建立后，他依附马士英、阮大铖，为礼部尚书。清军攻陷南京后，钱谦益率文官出降，为礼部侍郎。后以病归，并和反清势力有过联系。钱谦益对前后七子竭力攻击，提倡宋元诗，推崇苏轼、元好问。他的诗沉郁藻丽，讲究语言技巧，对清代诗歌的发展影响很深。主要诗作收集在《初学集》《有学集》中。

吴伟业（1609～1672），字骏公，号梅村，太仓人。明崇祯时进士，官至左庶子，复社成员。明亡后，他曾想归隐，但为清廷所迫，应召北上，一年后即辞归。由此，吴伟业终生愧负，经常自怨自艾，内心十分痛苦。他在《自叹》诗中写道：“误尽平生是一官，弃家容易变名难。”临终前，他遗言以僧衣殓之，墓碑上只题“诗人吴梅村之墓”。吴伟业最著名的诗是《圆圆曲》，“恸哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜”，凄楚苍凉，令人感慨叹息。吴伟业主张学习唐诗，通过诗歌抒发个人情感。诗作收集在《吴梅村集》中，大约有一千多首诗。

宗宋与宗唐——前中期的交叉曲

继钱、吴之后著名的诗人还有“南施北宋”和“南朱北王”。“南施北宋”指的是施闰章和宋琬，两人都宗宋诗，成就不是很大；“南朱北王”指朱彝尊和王士祯，是清代诗歌走向繁盛的重要人物。

朱彝尊（1629～1709），字锡鬯，号竹垞，浙江秀水人。他博通经史，工诗擅词，著有《曝书亭集》和《曝书亭词》，并编有《明诗综》和《词综》，是浙西词派的开创者。朱彝尊的诗，早期宗唐，晚年又转向宗宋，雍容典雅，有学者气。

王士祯（1634～1711），原名士禛，雍正时避讳改为士祯，字贻

上，号阮亭，晚号渔洋山人，山东新城人。他独宗唐诗，提出“神韵说”，认为诗歌意境应淡远高妙、清新自然，糅合了明代前后七子的“格调”和公安派的“性灵”。他的诗艺术成就很高，但过于追求“神韵”，不重视思想内容。其诗作主要收集在《带经堂集》中。

清代诗歌总的看来，延续清初钱谦益、朱彝尊宗宋一途的诗人势力最为巨大，首推查慎行，继之厉鹗、翁方纲、姚鼐等人。

查慎行（1650～1727），字悔余，号初白，初名嗣琏，因观看《长生殿》获罪改名，浙江海宁人。他的诗现存有四千六百余首，收录在《敬业堂集》里。他受苏轼、陆游、杨万里等人影响很大，“得宋人之长而不染其弊”，清新自然，平易畅达，在宗宋诗派成就和地位都很高。

厉鹗（1692～1752），字太鸿，号樊榭，浙江钱塘人。他家境贫寒，性情孤直，在几次应试不第后就转向著述，一生不仕。平生喜好游历，遍览大江南北，他的诗作清丽幽深，用意深刻。著有《樊榭山房集》，还编了《宋诗纪事》，扩大了宋诗派的影响。

翁方纲（1733～1818），字正三，号覃溪，大兴人。他以提倡“肌理说”闻名，认为学问是作诗的基础，以考证充实诗歌内容，要达到思想和文辞相一致。他的诗质实而显空洞，没有生气情趣，但却为宗宋诗派所推崇。

宗唐诗派在王士祯提出“神韵说”后也曾昙花一现，出现了几个名家，但已是每况愈下，声势上无法和宗宋诗派相抗衡。宗唐诗派在这一阶段有赵执信和沈德潜，他们对诗歌以后的发展贡献很大。

赵执信（1662～1744），字伸符，号秋谷，晚号饴山老人，山东益都人。他是王士祯的甥婿，对王士祯的“神韵说”多有批评。赵执信认为“诗当指事切情，不宜作虚无缥缈语”，要重视诗歌的思想内容，反映现实。这是对“神韵说”的一个很大的纠正。他的诗清新刻峭，现实性强，有《饴山堂文集》传世。

沈德潜（1673～1769），字确士，号归愚，江苏长洲人。他是继王士祯之后主盟宗唐诗派的大家，提出“格调说”，风靡一时。他认为“诗

贵性情，亦贵诗法”，要讲求格律、声调，重视立意。但他是以儒家的说教为本，为统治者服务，这就使他的诗受到封建纲纪的限制，难有成就。沈德潜在诗歌理论和诗歌编选上作出了很大贡献，编有《古诗源》《唐诗别裁集》《明诗别裁集》《国朝诗别裁集》等书。

性灵诗派——乾隆新声

无论是宗唐诗派还是宗宋诗派，都重视对前人的模拟，虽然格律非常严谨，但内容思想越来越趋于僵化保守。



清皇帝之宝玉印

清前期和中期，在嘉庆以前，因康熙、乾隆均在位年久，高层权力结构稳定，国力强盛，史称“康乾盛世”。从经济方面来看，清初的战争曾一度造成严重破坏，但随着强大封建帝国的建立，它恢复得也很快。尤其是由于历史上沿长城一线汉族政权与少数民族政权之间的紧张对抗

至此完全解除，使统治者有可能通过削减赋税来争取民众的支持，加之康熙十分重视水利建设，鼓励生产，农业得到了显著的发展，人口也有明显的增长。在清王朝的统治开始稳定以后，广大民众的生活较之天灾与战乱频仍的明末无疑要好得多，这是清政权能够为广大汉族百姓接受的首要基础，也是从民族意识出发的反清斗争难以坚持下去的关键原因。农业的增长也支撑了城市工商业的复苏乃至新的发展，乾隆时，东南沿海地区的纺织业、盐业、造船业、造纸业、印刷业都形成了相当大的规模，资本主义的萌芽重新得到滋育生长。如钱庄这种信用机构，在清代发展得比明代更为普遍和完善，这正是适应工商业经营规模扩展的结果。而且不仅是东南沿海，北方如北京、太原等城市也出现了相似的情况。在国际交往方面，清初曾因台湾为郑氏所据，禁止海上贸易，到康熙中期以后禁令解除，中国与外部世界的接触比前代更为密切。在《红楼梦》等小说中，可以看到各种奇巧的“洋货”成为富贵之家喜好的东西。在这种太平盛世的环境下，诗坛出现了一些新的动向。

乾隆年间就有一些诗人对复古诗派不满，开创了“性灵诗派”，为诗歌创作找到了新的发展方向。代表诗人有袁枚、赵翼、蒋士诠、郑燮和黄景仁等。

袁枚（1716～1797），字子才，号简斋、随园主人，浙江钱塘人。乾隆四年进士，做过县令，后辞官居于南京小仓山下随园，过着悠闲自在的名士生活。他交友广泛，生活放浪，继承了晚明反传统、重人性的思想。在诗歌上，他和赵翼、蒋士诠并称“乾隆三大家”，诗作四千余首。著有《随园诗话》《小仓山房集》和小说集《新齐谐》。他提倡“性灵说”，“性”指性情、情感，“灵”指灵趣、灵犀，即写诗要讲求自我个性，应该有时代特色。不应因袭前人，宗唐、宗宋都是毫无意义的。因此，袁枚的诗清新隽永，富有新意。

赵翼（1727～1814），清代著名史学家、诗人，字云崧，又字耘松，号瓯北，江苏阳湖人。他以史学著称，与钱大昕、王鸣盛齐名，著有《廿二史札记》《陔余丛考》等史学名作。他的诗作有近五千首存世，收集在《瓯北诗钞》中，另有《瓯北诗话》，保存了他在诗歌上的主张。赵翼和袁枚在诗歌上立场一致，强调创新，“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年。”他的诗自由豪放、

明白如话，又多议论，全以自身感受为之。

在这一时期，具有鲜明个性的诗人还有郑燮。郑燮在文化上的成就主要在书法和绘画方面，他是“扬州八怪”之一，以特立独行、倔强豪放著名。在诗歌方面，也如他的书画一样，主张“自树旗帜”，关注民生疾苦。他的诗清新自由，意蕴很深，“咬定青山不放松，立根原在破岩中。千磨万击还坚韧，任尔东西南北风。”

同光体——晚清诗坛的主唱

晚清传统诗坛的主流愈来愈为宗宋诗派占据，道光、咸丰年间兴起的宋诗运动发展到这一时期产生了同光体。他们崇尚宋诗，但又从唐代诗人中吸取创作思路，在同治、光绪时期影响很大，是诗坛的主流。陈衍在《沈乙庵诗序》里指出“同光体”是指“同、光以来不墨守盛唐者”。这些诗人大多或为汉学宿儒，或为高官贵族，文化素养都很高。在政治上一般倾向于洋务派，在民族危机的时刻，他们的诗歌也改变了宋诗派脱离现实的弊病，反映了一些现实问题，不过，总体来看，同光体诗人还是保守的，和时代潮流脱节，现实性不够。同光体诗人主要有以陈三立为代表的赣派，以陈衍、郑孝胥为代表的闽派，以沈曾植为代表的浙派。

同光体最杰出的诗人是陈三立。陈三立（1853～1937），字伯严，一字敬原，号散原老人，江西义宁人。其父为推行新法最积极的湖南巡抚陈宝箴，和谭嗣同、徐仁铸、陶菊存并称“维新四公子”。他自幼聪敏过人，在其父推行新法期间，陈三立也从旁谋划，支持变法运动。变法失败后，和父亲同被革职，回乡居住。在此后的四十年时间里，陈三立漫游各地，或兴实业，或办教育，参加诗文活动，而绝不涉足政治。晚年激愤于日本对中国的步步入侵，忧心忡忡，在北平陷落后，他不肯南逃，绝食而死。

陈三立是一位有强烈责任感的爱国诗人，著有诗集《散原精舍诗》、《续集》、《别集》和《散原精舍文集》。他是同光体诗人的领袖，宗法黄庭坚的江西诗派，恶俗恶熟，好用僻字拗句，虽不免流于艰涩，而取境奇奥，造句瘦硬，炼字精妙。他对政治、文化上的变化非常

敏感，创作了大量感时诗。如《书感》《人日》《次韵和义门感近闻》《十月十四日夜饮秦淮酒楼》等诗，都是对八国联军入侵的忧愤之情的抒发。《园馆夜集闻俄罗斯日本战事甚亟感赋用前韵》《小除后二日闻俄日海战已成作》《短歌寄杨叔玖时杨为江西巡抚令入红十字会观日俄战局》，都是对日俄在中国国土上进行战争的愤怒的痛斥。他的诗不仅为同光体诗人推崇，就连梁启超亦为之倾倒，在《饮冰室诗话》里评曰："其诗不用新异之语，而境界自与时流异，浓深俊微，吾谓于唐宋人集中罕见伦比。"他是中国传统诗歌最后的著名诗人之一。

在宗宋诗派兴盛之际，传统诗派著名的诗人还有以王闿运为代表的汉魏六朝诗派，以樊增祥、易顺鼎为代表的中晚唐诗派。传统诗坛在晚清也发生着剧烈的分化和变革。

王闿运（1832~1916），字壬秋，又字壬父，号湘绮，湖南湘潭人。清末民初很有影响的文化名人，门下弟子遍天下，杨度、齐白石等都是他的学生。著有《湘军志》《湘绮楼日记》《湘绮楼诗文集》等。他为"汉魏六朝诗派"的代表诗人。诗论主张模拟古人诗，诗宗汉魏六朝，造诣颇高。

新体诗——清末诗界革命

从鸦片战争到辛亥革命的约七十年间，中国社会处于激烈的动荡之中，历经鸦片战争、太平天国运动。第二次鸦片战争之后，曾经出现过所谓的"同治中兴"，洋务运动为这种"中兴"的标志，但随后在甲午中日海战中，中国又被刚刚崛起的日本打败。洋务运动可以说是一种稳健的变法改良运动，但甲午战争以后，一种更为激进的变法改良运动迅疾兴起，这就是以康有为、梁启超为代表，受到光绪皇帝支持的戊戌变法。当戊戌变法失败以后，中国又一次遭到八国联军的侵略，而清王朝的腐败无能终于使人们彻底失望，以反清排满和民主共和为两大基本口号的革命运动终于彻底推翻了清王朝的统治，结束了中国封建社会的历史。但辛亥革命并不是充分意义上的、成熟的资产阶级民主革命，它是中国特殊历史条件下的特殊产物。在风云动荡的时代大潮下，传统诗坛也在酝酿着一场革命。

对传统诗坛产生突破的是“诗界革命”运动和“新体诗”的创作。“诗界革命”是梁启超等人在维新运动中提出的，既是资产阶级改良运动的需要，也是改良运动发展的产物。开始，梁启超、夏曾佑等人只是在诗中加入几个新名词，以显示与传统诗歌不同，1899年，梁启超流亡到日本后，正式提出“诗界革命”的口号，“新体诗”的创作也应运而生。“新体诗”须兼备新意境、新语句，以旧风格含新意境，在这方面做得最好的是黄遵宪。

黄遵宪（1848～1905），字公度，号人境庐主人，广东嘉应州人。出身于商人致富的官僚家庭。他在驻外使馆任职近二十年，在长期的国外生活中，亲身感受了西方的政治制度和科技文化。回国后，积极参加维新变法，参与“强学会”，创办《时务报》，成为维新派的重要人物。变法失败后，退居乡里。黄遵宪在长期的外交和政治生活中，亲身经历和目睹了清末跌宕起伏的社会变革，每次重大历史事件他几乎都有诗篇，“公度之诗，诗史也”。他的诗作收集在《人境庐诗草》和《日本杂事诗》里，后人又辑有《人境庐集外诗辑》。

黄遵宪的诗继承发扬了龚自珍、魏源等人反映现实的特点，描写了清末的一系列重大历史事件，如《冯将军歌》《悲平壤》《东沟行》《哀旅顺》《哭威海》《度辽将军歌》《马关纪事》《台湾行》等，反映了中法战争、甲午中日战争、《马关条约》签订和被迫割让台湾的一系列历史史实。在这些诗篇里，黄遵宪歌颂了爱国英雄抗击侵略的光辉事迹，谴责了帝国主义的侵略暴行，抨击了投降派的贪生怕死，表达了对民族危机的忧虑；1900年，八国联军入侵中国，他又愤笔写下了《联军入犯京师》《天津纪乱》《聂将军歌》《和议成志感》等诗篇，对民族危亡和清政府的腐朽无能发出了愤怒的呼声。他在《和议成志感》里呼喊：“失民更为丛殴爵，毕世难偿债筑台。坐视陆沉谁任责，事平敢问救时才。”表达了他强烈的爱国热情和对侵略者的痛恨。

黄遵宪还是“新派诗”的代表，“诗界革命”的一面旗帜。他反对占据诗坛的宋诗派的拟古主义诗风，“我手写我口，古岂能拘牵”，形式自由，风格多变。他将大量新事物、新名词、新的社会风貌写入诗中，给诗歌创作带来了新气象和新的意境。在诗歌形式上，“以单行之神，运排偶之体”，“用古文家伸缩离合之法以入诗”，力求变化多样。

黄遵宪在诗歌创新上的努力，创造了“旧风格含新意境的诗”，成为龚自珍以后清末最杰出的诗人。

在“新体诗”创作中，除黄遵宪外，康有为、梁启超、谭嗣同、丘逢甲等人也为诗歌创新作出了自己的努力。康有为的诗，意境开阔，气势不凡，显示出欲挽大厦之将倾的豪迈气度和积极进取的精神；谭嗣同的诗也是充满英雄气概，其绝命诗《狱中题壁》言：“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”，表达了为了挽救民族危机，唤醒人民大众而乐于牺牲自己的精神；丘逢甲是台湾诗人，亲身参加了台湾人民反割台武装斗争，创作了许多悲悼台湾沦丧的诗作，梁启超称其为“诗界革命一巨子”。

20世纪初，随着资产阶级革命派的兴起，一部分革命党人开始尝试利用诗歌宣传革命，促使诗歌具有了新的生命气息。陈去病、高旭和柳亚子在清末发起成立了“南社”，通过文学创作，宣传革命思想。在诗歌方面的探索以苏曼殊成就最高。此外，革命派诗人还有著名的女革命家秋瑾。革命派诗人的诗歌最突出的特点就是字里行间渗透出的爱国情怀，对满清政府腐朽的揭露、对祖国命运的忧虑以及对革命前途的热切，都反映在他们的诗歌中。他们激昂慷慨、愿以鲜血换共和的精神，在诗中随处可见：宁调元的《感怀》“愿播热血高千丈，雨飞不住注神州”；陈去病的《辑陆沉丛书初集竟题首》“誓死肯从穷发国，舍身齐上断头台”；秋瑾的《对酒》“一腔热血勤珍重，洒去犹能化碧涛”。不过，革命派诗人的诗感情有余而艺术水平不足，有时缺乏基础。在新文化运动时，新式诗歌兴起，革命派大多接受了新诗。

老树春深更着花——清词中兴

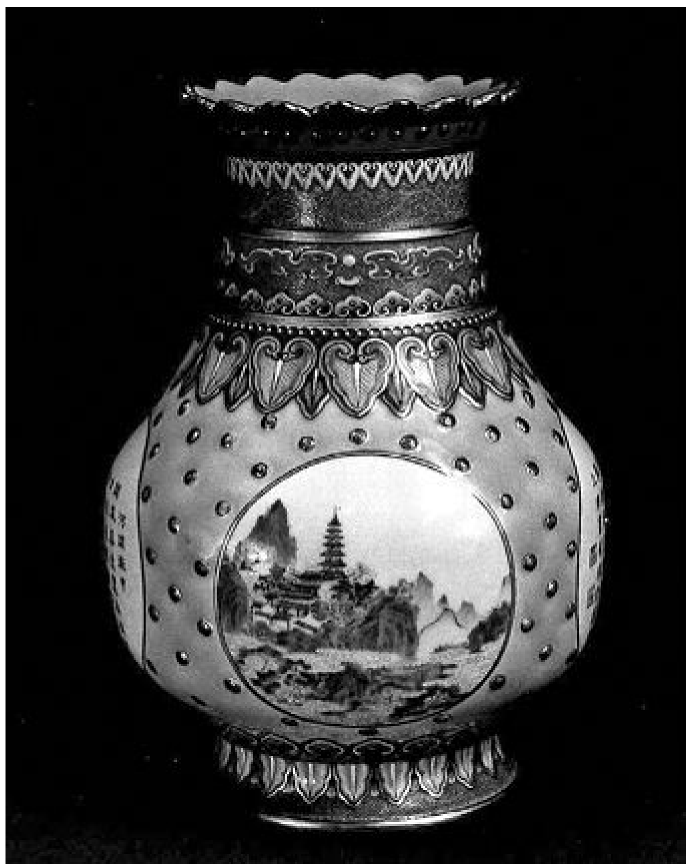
词在经历了两宋的繁荣鼎盛和元明衰落低沉的历史行程之后，到清代重新崛起，盛称“中兴”。借用清代顾炎武的诗来描绘和形容这一时期的特色，正是“老树春深更着花”。

清初三大家

明清之际，词作者很多，许多诗人、学者都好填词，最著名的词人为陈维崧、朱彝尊和纳兰性德，号称“清初三大家”。

陈维崧（1625～1682），字其年，号迦陵，江苏宜兴人。出身名门，其父贞慧为复社重要人物，“明末四公子”之一，以气节著称。他少负才名，性豪迈，明末为诸生。在清初曾经周游四方，但多次参加科举考试都未能中举，晚年始举博学鸿词科，授翰林院检讨。工诗、词和骈文，尤以词著称。他的词“追步苏辛”，写了许多现实性很强的作品。当时在陈维崧周围还汇聚了一些风格与之相近的词人，如任绳隗、曹亮武、蒋景祁、陈维岳等人，他们相互唱和，并编有《今词苑》《瑶华集》等词选；驰骋词坛四十年左右，颇有声势，以宜兴古名称“阳羡词派”。阳羡派诞生于清初血雨腥风的时代，他们用词反映时代，因而有着鲜明的政治色彩，社会意义较强。词风以悲壮苍凉、沉郁奇崛为基调。

朱彝尊是清代初期著名诗人，而在清词中影响更大。在他周围聚集了一批词人，相互唱和，称之为“浙西词派”，是当时词坛的主流。朱彝尊的词宗尚南宋，崇扬“醇雅”，师法“姜张”（姜墅、张炎），标举“清空”。明末清初的浙江词风多承袭“草堂”余风、“花间”末流，以朱彝尊为首的“浙西词派”对廓清绮靡俚俗之风作出了贡献。在创作实践上，朱彝尊也写下了不少“空中传恨”“情见乎词”而颇具空灵神韵的作品，写情爱能“艳而不浮，疏而不流，工丽芊绵而笔墨飞舞”，写落魄不遇见愤懑悲慨的情思，咏史怀古能显现出幽愤苍凉的风情，写景抒情亦能以明丽清澄见长，堪称一代宗匠手笔的崭新风采。然而随着时势的变迁，尤其是朱彝尊后期仕途通达后，一度主张“宜于宴棺逸乐，以歌咏太平”之说。



康熙粉彩开光花樽

整个“浙西词派”的后期创作趋向于咏物，现实性不断削弱，开始显现出“清空”而流于空乏的弊端。

真正代表清代词作最高水平的是纳兰性德。纳兰性德（1655～1685），原名成德，字容若，号楞伽山人，满洲正黄旗人。他是名臣大学士明珠之子，出身富贵，聪颖好学，天分绝高。

纳兰性德的词风和李煜相近，清新自然，感情敏感，大多抒发个人的闲愁哀怨，但其中流露出的真性情使他的词达到了很高的艺术境界。况周颐评曰：“其所为词，纯任性灵，纤尘不染。”纳兰性德在词的境界上，有突过前人之处。其表现塞外风光的作品，题材新、意境阔，开词家未辟之境，被王国维推为“千古壮观”。《人间词话》五十一条：“‘明月照积雪’，‘大江流日夜’，‘中天悬明月’，‘长河落日圆’，此中境界，可

谓千古壮观，求之于词，唯纳兰性德塞上之作，如《长相思》之‘夜深千帐灯’、《如梦令》之‘万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠’差近之。”

纳兰性德的词流传极广，具有很强的感染力，情调哀婉凄清，为人所称道。他的词作收集在《侧帽集》和《饮水词》中。

清中叶的词派嬗变

康熙末期，清代词风已开始由前期的极盛渐趋于衰退，正是“盛极必衰，风会使然”。所谓“风会使然”，实际上是指康熙后期全面加强思想控制的时代背景，与此相适应，清词也就结束了前期比较自由松散、“百家腾跃”的历史阶段，而被置于统管整饬状态，并趋向于唯美、唯雅的所谓醇雅流风的“一尊”格局。于是，清词的发展也就在清代中期的所谓“盛世”中出现了“低谷”。

这个时期虽仍有独抒性灵的词人不时崛起，却难以树帜立派、雄主词坛了，占据词坛的已是一批声律派、格词派及学人群体，“阳羡词派”已呈流风余响。

这一时期“浙派”也发生了较大嬗变，并最终走向衰微。厉鹗则是继朱彝尊之后中期“浙派”的巨匠。厉鹗多是写景之作，“十诗九山水”，以“清丽闲婉”为特征。浙派词自厉鹗之后，虽仍保持一定影响，但声势已不振。此间虽作家群起，却愈趋缺乏真情和韵味的末流境界，于是吴锡麒、郭麟先后起而变革。吴氏既修正了“浙派”先祖朱彝尊“欢愉之言易工”之说，重申“穷而后工”的论旨和“正变斯备”的兼容旨趣，在创作实践上又表现出“抗秋风以奏怀”的道健风格和自然透逸的情韵。郭氏继起，不仅在理论上高标“性灵”，强调“自写其心”“抒其襟灵”，追求艺术个性，而且更欲以清新流转、机趣圆润的创作风范来救济一味讲雅洁的空泛无物的陈辞滥调，然而这些努力都未能挽回颓势。

嘉庆年间，张惠言用经学方式提高词的身份，别树一帜。张惠言（1761—1802），字皋文，号茗柯，江苏武进人，嘉庆四年（1799）进士，官翰林院编修。他是一位经学家，并以词和散文著名，是当时“常州词派”和古文中“阳湖派”的首领。有《茗柯文编》《茗柯词》，另编有

《词选》。张惠言最推崇的是宋代词人温庭筠，因为在他看来温词虽然多是写种种美人香草的词，但却含着深微的大义。张惠言主张通过比兴手法表达“贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇以喻其致”，并讲究文辞之“深美闳约”的体式。正如章培恒、骆玉明在《中国文学史》中所评：“这种带有经学气息的词学理论，看起来似乎可以纠正浙派词的某些弊病，其实它所指引的路径更为狭窄，在感情的表现方面也更为收敛和隐晦。”尽管如此，这种理论一度相当风行。

但是，真正进一步将常州派理论发扬光大并产生重大影响的是稍后的周济。“自周氏书出，而张氏之学益显。百余年来词径之仟辟，可谓周氏导之。”周济（1781～1839），字保绪，一字介存，晚号止庵，江苏荆溪人。嘉庆进士，官淮安府学教授。著有《味隽斋词》《词辨》《介存斋论词杂著》，并选有《宋四家词选》。周济主张自然而然地达到景情交融、主客观契合的境界，不主张有意识地去寻找依托之物。

常州派以寄托说相号召、强调词的深层意蕴，词风恬淡，笔致灵活，主盟词坛百年。

清后期词坛——西风残照

清代后期，新的时代背景赐予词坛新变和词派崛起的新契机，晚清知识分子也以悲慨心音的抒发，为清词史拉上了“西风残照”的悲壮帷幕。晚清词坛宗匠多是学者，属学人之词，如文廷式、王鹏运、郑文焯、况周颐、王国维等，词作风格在性情之外，还有学理的渗透，思致精微。他们的创作，给词灌注了新的生命因子，使其再生新变而得以继续发展。

文廷式（1856～1904），字道希，号芸阁，晚号纯常子，祖籍江西萍乡。出生于行武之家，虽然他幼时只知读书，但却成长于鼓角之声、仓皇之状中。十八岁起就客居幕府，往来于兵帅之间。军人豪爽的性格、忠于职守的态度、英勇敢为的精神给他的性格形成带来了深远的影响。文廷式学问渊博，通经学、史学、哲学、文学、佛学及自然科学等。他的词多有苏、辛风格，如《浪淘沙·赤壁怀古》：“高唱大江东，惊起鱼龙，何人横槊太匆匆。未锁二乔铜雀上，哪算英雄？　杯酒酹长

空，我尚飘蓬。披襟聊快大王风。长剑几时天外倚，直上崆峒。”以酣畅淋漓之笔描绘了雄视百代、壮志凌霄的形象，兼具苏轼“酒酣胸胆尚开张”的气概和辛弃疾“长剑倚天”的风采。

“清末四大家”之一的朱孝臧称文廷式的词作在晚清词坛是“拔戟异军成特起”，从创作风格兀傲独特的角度充分肯定文廷式词作的地位。叶恭绰在他的《手批东坡词》中更是认为“近人唯文道希学士，差能学苏”。将其定位为晚清词坛唯一能追苏轼的作家。

这一时期的“清末四大家”，有王鹏运、郑文焯、朱祖谋（孝臧）、况周颐，他们互相切磋琢磨，形成风气。

王鹏运（1848～1904年），字佑遐，号半塘，原籍浙江绍兴，其先人宦游广西，遂为临桂人。叶恭绰赞其“转移风会，领袖时流”“戏称为桂派先河”。他的词多关涉清末时事，透露出伤感的情调。《念奴娇·登旸台山绝顶望明陵》以怀古形式写一种现实的感触：

登临纵目，对川原绣错、如接襟袖。指点十三陵树影，天寿低迷如阜。一霎沧桑，四山风雨，王气销沉久。涛生金粟，老松疑作龙吼。

唯有沙草微茫，白狼终古，滚滚边墙走。野老也知人世换，尚说山灵呵守。平楚苍凉，乱云合沓，欲酹无多酒。出山回望，夕阳犹恋高岫。

朱祖谋（1857～1931），一名孝臧，字古徽，号沤尹，又号强村，浙江归安人。光绪三十年（1904）为广东学政。两年后因病离职，寓居苏州，辛亥革命后移上海。有《强村丛书》。其诗大多词意闪烁，深涩难解。

郑文焯（1856～1918），奉天铁岭人。戊戌（1898）旅食苏州，为巡抚幕客，精通音律，雅慕白石。

况周颐（1859～1926），字夔笙，号蕙风，广西临桂人。有《蕙风词》，所作《蕙风词话》对常州词派的主张有所发挥。

王国维（1877～1927），字静安，晚号观堂，浙江海宁人。博学多识，治学范围极广。其生平著作甚多，身后遗著收为全集者有《王忠悫公遗书》《王静安先生遗书》《王观堂先生全集》等数种。他曾用三首词的三句话总结了作学问的三种境界，历来为人所称道：昨夜西风凋碧树，独上西楼，望尽天涯路；衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴；众里寻她千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。王国维的词作主要体现在《人间词》中，《人间词》追慕大家风范，甚至套用以往诗、词之“境”，融入自己之“意”，而造成新“境”。运笔流畅，意旨鲜明。王国维论词和填词的标准是：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其词脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。”如著名的《满庭芳·水抱孤城》：

水抱孤城，雪开远戍，垂柳点点栖鸦。晚潮初落，残日漾平沙。白鸟悠悠自去；汀洲外，无限蒹葭。西风起，飞花如雪，冉冉去帆斜。

天涯，还忆旧，香尘随马，明月窥车。渐西风镜里，暗换年华。纵使长条无恙，重来处，攀折堪嗟。人何许？朱楼一角，寂寞倚残霞。

王国维的诗作寄托了他为国为民的忧思，在《人间词》中可清晰地看到这样的风景：一边是涧畔双松，平冈叠翠，万树亭亭，势欲拼飞，争作翠云势；另一边是日暮乱飞鸦，极目萧条，已知庭树尽。故园的幽叹、人生的沉浮、家国的荣辱都化做了一片人间感悟。

晚清词坛还有一个特色就是词话成就显著。词话从诗话移植而来，是较有特色的文学批评形式。词话虽然是随感式的，外在理论形态不明显，但是著者论人评词因有其内在标准而成为反映清人词学观的最为重要的形式。清代词话作品众多，晚清词话犹可称道，陈廷焯《白雨斋词话》、况周颐《蕙风词话》、王国维《人间词话》都是经典性的词学论著。其他如沈雄《古今词话》、李调元《雨村词话》、宋翔凤《乐府余论》、谢章铤《赌棋山庄词话》等，均有可观，而其中尤以王国维《人间词话》为最。王国维在《人间词话》中提出著名的境界说，对中国诗词的美学特征作了最深刻的总结。

在道光后期至咸丰年间（1821～1861）的衰乱时世中，邓廷桢、林则徐、龚自珍等一批词人又以他们各不相同的气质、经历和方式共同唱出了感慨时代和国家危难的忧愤心绪。晚清词坛与国家的政治命运和社会背景联系得更为密切。

多变的追求——散文

明末清初，一方面受晚明小品文文风影响，一些人延承了明代小品文的传统，另一方面，一部分知识分子开始思考明代散文的文风，批评明代文风的空疏。前一类人以金圣叹、李渔等人为主，写了一些活泼、悠闲而富于文学趣味的作品，但在清初影响不大。对清代散文影响最大的是后一类人，他们又分作两类，一类是黄宗羲、顾炎武和王夫之等思想家，以黄宗羲成就最大。黄宗羲等人批评晚明文风“空无一物”，提倡经世致用，言之有物。黄宗羲的散文平实质朴，多为明清之际忠臣烈士的传记，文中保存了大量晚明资料，具有很大的史料价值。另一类是“清初三大家”，即侯方域、魏禧和汪琬。

清初三大家

对清代文风影响最大的还是“清初三大家”，他们效法唐宋古文，矫正了晚明纤窕的文风，为以后桐城派的出现起了开路作用。“清初三大家”以侯方域成就最高。

侯方域（1618～1655），字朝宗，河南商丘人。参加过复社。明末与方以智、冒襄、陈贞慧号称“四公子”，很有才华。明亡后，一度想归隐，但迫于清廷压力，参加了河南乡试。他的文风随时代变化而改变，徐作肃《壮悔堂文集序》说他“侯子十年前尝为整丽之作，而近乃大毁其向文，求所为韩、柳、欧、苏、曾、王诸公以几于司马迁者而肆力焉。”侯方域的散文才气焕发，文笔巧妙。主要作品有《李姬传》《马伶传》《朋党论》等。

魏禧（1624～1681），字冰叔，号裕斋，江西宁都人。明亡后，

与其兄魏祥、弟魏礼隐居，三人均能文，合称“宁都三魏”。他一生不仕，坚持气节，文章好发议论，富刚劲慷慨之气。名作有《邱维屏传》《大铁椎传》。

汪琬（1624～1691），字苕文，号钝庵，人称钝翁、尧峰先生，长洲人。顺治进士，曾任翰林院编修、刑部侍郎等。他的文章语言朴实，结构严谨，但多本于六经，思想陈腐而无创新。自称写过散文五千余篇，著有《尧峰文钞》。

桐城派古文

古文在“清初三大家”对明代文风的扭转下，于乾隆时期，由方苞开创了桐城派古文。桐城派古文是继承古代散文传统而来的，也是清朝推行文化专制和崇奉程朱理学在散文上的结果。它控制了整个清代文坛，影响非常广泛，因为开创人方苞和对桐城派的形成有很大贡献的刘大櫆、姚鼐都是安徽桐城人，故称之为“桐城派”。

方苞（1668～1749），字灵皋、凤九，号望溪。康熙时进士，他曾因“南山集案”几乎身死，后经李光地等人援救被赦。在雍正、乾隆时期，以文章受到皇帝的赏识，官至内阁学士、礼部侍郎，死后被推崇为“桐城派”的开创人。他著述颇多，都收录在《方望溪先生全集》《集外集》《集外集补遗》中。方苞继承历代散文的传统，提出了“义法”这一概念，“义即《易》之所谓‘言有物’也，法即《易》之所谓‘言有序’也。义以为经，而法纬之，然后为成体之文”。也就是说“义”是文章的内容、意旨，“法”是文章的形式、文辞，要做到文章内容和形式的统一。而方苞的“义法”是有特定含义的，必须符合儒家典籍、程朱理学的宗旨，为统治者服务。为此，他要求把“文统”和“道统”密切结合起来，将散文创作从理论上规范化、系统化。方苞的文章，道学气浓厚，观念保守，艺术价值并不高，只有一少部分传记和游记还有清新之气。

方苞之后的刘大櫆是桐城派承上启下的人物。刘大櫆（1698～1779），字才甫，号海峰，方苞弟子。著有《海峰文集》《论文偶记》。他在文化上的建树并不高，但他既是方苞的弟子，又是姚鼐的老师，在桐城派的传承上地位很重要。他的主要观点是文章须讲“神

气”，“神气者，文之最精处也”，重视文章的艺术形式的追求。其观点被姚鼐所继承发扬。

真正将桐城派推向成熟的是姚鼐。他是桐城派的中心人物，是桐城派的集大成者。姚鼐（1731～1815），字姬传，因其书房名惜抱轩，人称惜抱先生。他曾随刘大櫆学习古文，乾隆二十八年（1763）中进士，做过刑部郎中、四库馆修纂。他四十四岁辞官，在书院讲学达四十年之久，培养了大批弟子，壮大了桐城派的声势。著有《惜抱轩诗文集》《惜抱轩尺牍及补编》，另编有《古文辞类纂》。他在理论上对方苞和刘大櫆等人的观点作了总结与发挥，提出了义理、考证、文章三者合一以“相济”的主张。这也是受当时盛行的考据风气的影响，调和了和汉学家的矛盾，在古文理论里引入了考证。在散文创作方面，姚鼐提出“所以为文者八，曰神、理、气、味、格、律、声、色”，“神、理、气、味者，文之精也；格、律、声、色者，文之粗也。”这也将前代的理论进一步系统、全面地作了阐述。而且，姚鼐把文章概括为阳刚和阴柔两种风格，互有不同的美感，在文章中加以配合还会产生不同的文章意味，这已经涉及到了艺术美学问题。姚鼐在古文理论上的总结使桐城派成熟起来，控制了整个文坛，“自淮以南，上溯长江，西至洞庭、沅澧之交，东尽会稽，南逾服岭，言古文者，必宗桐城，号桐城派”。

姚鼐之后，桐城派因循熟套，僵化保守，在龚自珍、魏源等人的冲击下，越发显得没落。在曾国藩“中兴”桐城派之前，主要有姚鼐的弟子方东树、管同、姚莹和刘开，合称“姚门四大弟子”。另外，梅曾亮也名重一时，对桐城派的理论有些新的主张，但并没有在创作中贯彻，仍然缺乏现实内容，成就不大。但到同治年间，曾国藩对桐城派进行了修正，扭转了衰落的局面，一度走向“中兴”。在曾国藩门下聚集了一批文人学士，一时蔚然大观。

曾国藩（1811～1872），字伯函，号涤生，湖南湘乡人。自幼嗜好读书，推崇程朱理学，道光十八年（1838）进士。他是清代中兴第一名臣，举办湘军，镇压太平天国运动，兴办洋务，对“同治中兴”局面的出现起了重要作用。曾国藩对桐城派的修正主要是在姚鼐提出的义理、考据、文章之外，加入“经济”，以纠正桐城派空谈性理、脱离实际的弊端。他还重视古文的文学性，要求讲求文采，“平生好雄奇瑰玮之文”。

这使他在一定程度上纠正了桐城派保守僵化的文风，而且更加强化了以程朱理学为宗旨的立场，《曾国藩家书》在历史上影响深远。他还利用政治地位广揽人才，一时名士尽入门下，使桐城派热闹一时。张裕钊、吴汝纶、黎庶昌、薛福成号称“曾门四弟子”。他们继续加强古文的经世作用，并接受了西方的新思想，后来的严复、林纾还以翻译西方作品著称，已经大相径庭于传统的桐城派。

传统古文

在桐城派古文风行天下之际，一些人不喜欢桐城派的僵化、保守，而独辟蹊径，为散文创作增添了活力。袁枚、郑燮、全祖望就是突出的代表。袁枚不仅诗作得好，古文水平也很高。他的文章完全来自内心感受，厌恶桐城派的道学气息。郑燮的散文以家书富有特色，琐碎之事，随口拈来，亲切自然。

全祖望（1705～1755），字绍衣，号谢山，浙江鄞县人。清史学家、文学家。乾隆元年进士。曾任翰林院庶吉士，后受权贵排斥，辞官还家。他在学术上继承黄宗羲，编有《宋元学案》，曾七校《水经注》，对史料校订有所贡献。散文收在《鲒埼亭文集》里。他的散文主要是明末清初抗清志士的碑传之作，如史可法、张煌言、陈子龙等。由于他的史学功底深厚，文章资料丰富，事迹可靠，叙事清晰，充满感情，所以这些作品具有很强的文学感染力。他对散文创作的探索为龚自珍、魏源等人提供了借鉴。

这时期，骈文创作又有了新气象。自从唐宋以后，散文在唐宋八大家的推动下，成为文章的正宗，两汉魏晋风行的骈文影响越来越小。元明鲜有骈文佳作名家出现，而清代骈文再度中兴，在清中期出现兴盛的局面。

清代骈文之所以中兴，一是受明末复社提倡骈文影响，骈文本身的古雅使文人对它不舍放弃，再就是清代汉宋之争在古文上的反映。桐城派是宋学，以宣扬程朱理学为宗旨，内容僵腐空洞；汉学家是朴学，讲究考据，注重文章的骈偶、用典、辞藻，所以多擅长骈文。这一时期，名家迭出，流派纷呈，骈文名家有胡天游、汪中、袁枚、邵齐焘、孙星

衍、洪亮吉、孔广森等。而较有影响的流派则主要是以汪中为代表的扬州派和以洪亮吉为代表的常州派。

汪中（1744～1794），字容甫，江苏江都（今扬州）人。他无意功名，愤世嫉俗，不喜宋儒之学。他的骈文崇尚六朝，流丽生动，自然感人，在清代骈文中水平最高。名作有《广陵对》《哀盐船文》《经旧苑吊马守贞文》等，都展现了他鲜明的个人特色。因汪中是扬州人，故这一风格的作家被称为扬州派。

洪亮吉（1746～1809），字君直、稚存，号北江，江苏常州人。他博学多才，诗文俱佳，经史方面也很有见地，还是我国古代著名的人口专家。他的骈文，绮藻丰缛，宕逸清健，喜欢骈散并用，风格和孙星衍等人相近，而且都是常州人，故称常州派。

传统古文中的骈文在晚清也还有影响，最著名的有王闿运和李慈铭。王闿运以诗名最高，骈文也宗法魏晋，骈散兼长；李慈铭擅长骈文，“文体必本骈偶”，致力于骈文创作。他的骈文模拟六朝文风，辞藻华丽，文字精练。

梁启超和“新民体”

龚自珍、魏源等人倡导的经世文派在晚清也继续得到继承。同治时，冯桂芬、王韬继承了龚、魏重性情与自我的精神，并积极学习西方政治文化，给古文带来了新的内容，成为康有为、梁启超创立“新民体”的先驱。在宣传维新变法思想的过程中，康有为、梁启超等人逐渐形成了一种新的文体，因为大多发表在《新民丛报》，故称为“新民体”或“新文体”。这种文体的内容完全是新的，名词是新的，描绘的事物是新的，表达的思想也是新的。由于吸取了经世文派通俗务实的优点，新文体通俗流畅、条理明晰，能够为更多的人所理解，所以一经出现便极大地冲击了传统古文，为后来的白话文的兴起开辟了道路。这一文体的主要代表是康有为、谭嗣同和梁启超，尤以梁启超成就最高。

梁启超（1873～1929），字卓如，号任公，笔名用过饮冰室主人、新民子等，广东新会人。他是中国近代资产阶级改良派的著名政治

活动家、思想家、文学家和学者。他十六岁就中秀才，后随老师康有为宣传维新思想。

1896年，梁启超在上海创办《时务报》，刊载了大量文笔华美、立论新颖的散文，极大地鼓动了变法运动。变法失败后，梁启超逃亡海外，在政治活动的同时，致力于文化革新，先后提出了“诗界革命”“小说界革命”等口号，为传统文化向现代发展起了很大的促进作用。梁启超在哲学、佛学、史学、政治经济学、先秦诸子学、文学等多个领域的学术研究上取得了丰硕的成果，是近百年间不可多得的“百科全书”式的天才学人。他的新体散文在近代历史，无论在政治上、思想上，还是文学上，都产生了很大影响。严复在《与熊纯如书》中说：“梁任公笔下大有魔力，而实有左右社会之能。”可以说，梁启超的文章在整个中国近代散文史上都是无与伦比的。他的散文都收集在《饮冰室合集》里，计一百四十八卷，一千余万字。

资产阶级革命派兴起后，他们的宣传文章更加通俗，大量采用通俗语言。章太炎曾说：“感恒民当如是。”为了达到革命主张的深入人心，革命派文人主动向白话文贴近，并在新文化运动后迅速接受了白话文，邹容、陈天华是比较有特色的代表人物。邹容的《革命军》文体接近新文体，陈天华的《猛回头》和《警世钟》更是向民歌、弹词等民间文学形式学习，对于宣传革命主张起了很大作用。

心性流淌——小说

清代小说文言与白话并行，雅俗共赏，在各方面都取得了显著的成就。《聊斋志异》、《儒林外史》和《红楼梦》就是清代文学了不起的收获。晚清的讽刺小说也起到了针砭时弊的时代作用。在小说的空间里，人物的心貌百态或婉转或直白地流淌出来，呈现了另一个人间。

文言与白话——诉诸笔端的人生

清初小说创作也是沿承明后期小说的全面繁荣，出现了一批优秀作

品，为中期小说的繁盛做了铺垫。在文言小说方面，清初成就不大，基本没有出现什么好的作品。清初主要是白话小说，最著名的是李渔的白话短篇小说，收集在《无声戏》和《十二楼》中。两部小说集共收录了三十篇小说，题材以爱情和婚姻为主，具有很高的思想和艺术价值。李渔的小说借鉴了戏剧艺术的表现手法，情节曲折，矛盾集中，故此他将自己的小说集起名《无声戏》。

其他短篇白话小说还有薇园主人的《清夜钟》和艾衲居士的《豆棚闲话》。《清夜钟》刊行于顺治初年，反映了明清之际社会动荡的状况；《豆棚闲话》取材于明末社会现象，它的写法非常有新意，全书从早春豆棚初架开始，一些人在豆棚下轮流讲自己的所见所闻，直到秋季豆棚拆倒为止，共讲述了十二个故事。

此外，清初还有几部白话长篇小说出现。清初社会动荡、矛盾尖锐，因此小说家借古讽今，取材于历史故事，历史小说和英雄传奇小说由此而兴盛。如《水浒后传》《说岳全传》等都出现在这一时期。

《水浒后传》是《水浒传》的续作，作者陈忱（1590？～1670？）。小说共有四十回，描写了梁山好汉李俊、阮小七在宋江死后，不能忍受朝廷的欺压愤而起义的故事。书中特别描写了起义军抗击金军的情节，并给义军设计了转向海外建立基业的结局，不能不说这是对作者所处历史阶段的暗喻。

《说岳全传》题为钱彩所作，作者生平不详。本书未脱话本小说形式，是通过对明熊大木《宋武穆王演义》、邹元标《岳武穆王精忠传》、于华玉《岳武穆尽忠报国传》和其他讲唱文学改编而成。全书八十回，讲述了岳飞出生、习艺、充军、抗金的一生，对岳飞一生中的重大经历如牛头山大捷、十二道金牌、惨死风波亭都做了细致的描写。小说歌颂了岳飞精忠报国的英雄业绩，痛斥了秦桧等奸臣的卑鄙嘴脸，而且作者也虚构了一个结局：岳飞死后，他的儿子岳雷和牛皋等人继续抗金，直捣黄龙府，气死金兀术，取得抗金最后胜利。



《聊斋志异》图

进入“康乾盛世”后，由于社会趋于稳定，商品经济发达，在小说创作上，中国古典小说达到顶峰。这一时期是小说的全盛期，面向社会现实成为小说创作的主流。他们对社会都有透彻的认识，对封建社会的腐朽和虚伪作了无情的揭露，以《聊斋志异》《儒林外史》《红楼梦》为代表的一批优秀作品达到了中国传统小说的最高水平。传统小说的各种体裁都比前代大大发展，而且小说的创作都已经是文人自己的创作，而不再是对话本的改编，这就更能表达出作者的主体意识。

文言小说自唐代传奇兴盛一时后，随着宋元话本小说的发展，影响日益衰微。到明代，随着小说的繁荣，文言小说的灵活性得到文人的喜爱，出现了一批笔记小说，这些小说以记述奇人异事、世故人情为主。清代在明代笔记小说的基础上，文言小说又得到长足发展。在这一阶

段，文言小说可以分为传奇体和志怪体两种，前者以蒲松龄的《聊斋志异》为代表，后者以纪昀的《阅微草堂笔记》为代表。

蒲松龄（1640～1715），字留仙，又字剑臣，别号柳泉居士，山东淄川人。蒲松龄出身在一个下层知识分子家庭，自幼聪慧，但科举始终不顺，直到七十二岁才援例补了个岁贡生。他一生的大部分时间以教书为业，过着寄人篱下、穷困潦倒的生活，这使他能够接触到下层百姓的悲惨生活，认清官场的腐败。坎坷的一生和丰富的经历使蒲松龄创作了大量优秀的作品，除了写狐写鬼的《聊斋志异》外，还有长篇小说《醒世姻缘传》。另外，他还写有诗词俚曲，其中俚曲价值很大，具有浓厚的民间文学色彩。蒲松龄还非常热心于编写通俗的读物为农民生活服务，如《药祟书》《农桑经》《日用俗字》等。可以说，蒲松龄是具有强烈人道主义关怀的文学家。

《聊斋志异》是蒲松龄数十年收集创作的短篇小说集，共有近五百篇。从性质上说，《聊斋志异》属于志怪小说，主要描写鬼狐故事，但艺术水平远远超出前代志怪小说。《聊斋志异》中有许多是揭露政治黑暗的，表达了作者对社会下层人民的深切同情，如《席方平》《促织》《梦狼》等；还有一些是作者一生经历的感触，痛斥了科举考试对人性的摧残，如《叶生》《王子安》《胡四娘》等；而篇幅最多的是描写狐鬼和人恋爱的故事，塑造了许多受人喜爱的女性形象。虽然她们或鬼或狐，可个个性情高洁、超凡脱俗，敢于追求，蔑视礼教，曲折地反映了作者对封建礼教的不满。在这类故事中，最出色的是《婴宁》和《小翠》。《聊斋志异》无论是思想性，还是艺术性都达到了文言短篇小说的最高水平。

纪昀（1724～1805），字晓岚，直隶献县人。他曾主持编纂《四库全书》，是著名的学者。《阅微草堂笔记》是他唯一的作品集，共有二十四卷，包括《滦阳消夏录》、《如是我闻》、《槐西杂志》、《姑妄听之》和《滦阳续录》五部分，约一千二百则。纪昀坚持笔记小说的传统，不满蒲松龄用虚构的想象来创作的写作手法。他追摹六朝志怪小说质朴简淡的文笔，叙事不加雕饰，鲁迅在《中国小说史略》中说他“雍容淡雅，天趣盎然”，但与《聊斋志异》相比，纪昀的作品就失色多了。《阅微草堂笔记》内容广博，包罗万象，有鲜明的反理学倾向。

其他文言小说在这一时期都不脱传奇与志怪两种类型。传奇类除《聊斋志异》外，还有浩歌子的《萤窗异草》、沈起凤的《谐铎》等；志怪类除《阅微草堂笔记》外，还有袁枚的《新齐谐》、梁恭辰的《池上草堂笔记》等。文言小说在蒲松龄和纪昀以后就走向没落了。

进入康乾盛世后，清代白话小说空前繁荣。从明末清初以来延续明代小说以演义和英雄故事为主的创作题材开始发生改变，《金瓶梅》使写实主义的创作方向得到进一步发扬，《儒林外史》和《红楼梦》将写实主义推向小说创作的主流。

吴敬梓（1701～1754），字敏轩，号粒民，晚年号文木老人，安徽全椒人。他出生在一个没落官僚家庭，年轻时一心想科举成名，但父亲亡故后，家族内纷纷觊觎遗产，使他看透了缙绅世家的虚伪和世态的炎凉。他开始放浪形骸，挥霍家产。短短几年，家产挥霍一空，吴敬梓被当做“败家子”，在家乡无法立足，于是搬到了南京居住。在南京，他过着“日唯闭门种菜，偕佣保杂作”的贫困生活。虽然“富贵非所好”，“贫贱安足悲”，可也让他对世态的炎凉有了更深的体会，看清了清朝统治的腐败和社会的污浊。《儒林外史》就是他在这段时间里写成的。

《儒林外史》共五十六回，但有后人窜入的内容，是我国最著名的批判现实主义的讽刺小说。它以明代为背景，以科举考试为中心线索，串联起几个连环故事，它的中心主题就是揭露科举考试对知识分子的精神毒害以及由此引出的社会的污浊面貌，因而《儒林外史》被称做“讽刺杰作”。吴敬梓的讽刺和前代或同代作品中的讽刺艺术不同，他们或通过暴露社会生活的一面来达到讽刺效果，或通过滑稽的形式烘托出讽刺的意味。吴敬梓的讽刺如鲁迅在《中国小说史略》中所言：“迨吴敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指摘时弊，机锋所向，尤在士林；其文又戚而能谐，婉而多讽，于是说部中乃始有足称讽刺之书。”在吴敬梓笔下，创造了许多具有讽刺意味的人物形象，如迂腐寒酸的马二先生、吝啬鬼严监生等，都给人们留下了深刻的印象。

《儒林外史》更大的成就表现在它的写实性上，是我国第一部社会小说，“吾国社会小说之嚆矢也”。它进一步向非传奇性发展，不再描绘奇人异事，而是把视线投向世俗社会，完全取材于现实，而且吴敬梓以

严肃而自觉的批判精神对社会和民众的心理进行了深入剖析，已经具有了现代小说的特征。

曹雪芹（1715～1763？），名霑，字芹圃，号雪芹、梦阮、芹溪，满洲正白旗，祖上是汉人。因其曾祖母是康熙的奶妈，曹雪芹的祖父曹寅成为康熙的伴读。康熙亲政后，曹家发迹，三代袭任江宁织造达六十余年，成为皇帝在江南的亲信耳目。康熙六次南巡，四次驻跸江宁织造署。曹雪芹就生长在这样一个锦衣玉食的富贵家庭。然而，康熙死后，曹家开始失势，曹雪芹的父亲被革职抄家，全家迁回北京居住。当时曹雪芹大约十三四岁，亲身感受了家族的败落。他在北京的生活很贫困，有时“举家食粥酒常赊”。1762年他的爱子夭亡，曹雪芹悲痛过度，很快也去世了。



曹雪芹画像

《红楼梦》初名《石头记》，共一百二十回，曹雪芹“披阅十载，增删五次”，整理出了前八十回，后四十回是由高鹗续补的。《红楼梦》版本很多，有抄本和刻本两个系统。抄本大多有八十回，多附有脂砚斋等的评语，故又称脂本。刻本均为一百二十回，由程伟元在乾隆五十六年（1791）初次排版刻印，开始改名为《红楼梦》。次年又刻印了一次，因有程伟元的序，又称程本。刻本后四十回由高鹗所续，虽然艺术水平上和前八十回差距很大，有些情节也不符合曹雪芹的原意，但故事情节基本完整。现在通行的《红楼梦》就是以高鹗续补的版本为底本校点整理的。

《红楼梦》一问世，即“遍于海内，家家喜阅，处处争购”。《红楼梦》以贾府这一富贵世家为舞台，贾宝玉、林黛玉的爱情故事为中心线索，展示了这一家族的兴衰，描写了诸多青年男女的悲惨命运。它通过对贾府的描写，折射出封建社会走向没落的景象，多方面暴露了封建社会上层的腐朽、荒淫和虚伪，预示了必然崩溃的结局。《红楼梦》的中心是贾宝玉和林黛玉的爱情故事，两人对爱情的执著追求和最终的悲惨命运，再加上大观园里其他女性的婚姻悲剧，这都揭示了封建礼教对人性的摧残。

《红楼梦》是古典小说的高峰，鲁迅说：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”它是一部“彻头彻尾的悲剧”，“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”。它的结构宏大而浑然一体，情节生动而发人深思，语言运用炉火纯青，人物形象鲜明而栩栩如生，从各方面来说都达到了中国小说前所未有的成就。因此，从《红楼梦》诞生开始，对它的研究不断深入，嘉庆、道光年间就形成了专门的学问——“红学”。二百多年来，就如鲁迅在《集外集拾遗》中所说：“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”各种派别从不同角度对《红楼梦》进行了不同的解读，至今方兴未艾。

嘉庆、道光以后，小说创作急剧萧条，几乎没有出现比较好的作品。李汝珍的《镜花缘》算是这一时期小说的代表作，还能在小说史上占有一定地位。

李汝珍（1763？~1830？），字松石，直隶大兴人。他学问渊博，兴趣广泛，经史音律，医算星卜，均有涉猎。《镜花缘》是他花费二十年时间，三易其稿而成。全书一百回，写百花仙子因武则天诏令寒冬开放而违反天条，被贬入凡尘，变为一百个女子。小说内容分成两部分，前半部写唐敖等人游历海外的奇异经历，并引出百花仙子转世的女子；后半部写这一百个女子参加武则天的女试，在庆贺宴会上各显才艺。《镜花缘》歌颂了女子的才华，反映了作者男女平等的思想观念，这是它的精华之处。但也有许多封建糟粕思想，比如宣扬因果报应，鼓吹封建礼教，而且情节松散，鲁迅在《中国小说史略》批评它“论学谈艺，数典谈经，连篇累牍不能自已”。

这一时期的其他小说多是迎合下层市民低级趣味的几部“闲书”，如陈森的《品花宝鉴》、魏秀仁的《花月痕》、俞万春的《荡寇志》和文康的《儿女英雄传》等。这些书写作手法陈旧，内容低俗、反动，思想和艺术成就都不大。

谴责与讽刺——晚清小说的现实主题

在清朝后期，小说创作在经历了短暂消沉后，又一度达到繁荣。在19世纪末，梁启超等人提出了“小说界革命”的口号，对小说在文学上的地位给予了充分肯定——“小说为文学之最上乘也”。认为小说可以有宣传新文化、提高国民素质的社会功能。而且这一时期报纸业发达，印刷技术采用西式排字印刷和石印印刷，小说的出版和流通都大大扩展，从而使小说在古代文学史上第一次完全占据主流地位。晚清时期，大约产生了五百余部小说，质量也很高，如晚清四大谴责小说《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》、《老残游记》和《孽海花》，都达到了很高水准。



清末时局图

李宝嘉（1867～1906），又名宝凯，字伯元，号南亭亭长，江苏武进人。曾以第一名考取秀才，但他的功名心在社会形势的改变中逐渐淡薄。三十岁时，他来到上海，先后创办了几份文艺性报纸，并曾担任著名的小说期刊《绣像小说》的主编。他创作了大量的小说，成为专业的小说家。《官场现形记》是他的代表作，还有《文明小史》《活地狱》《中国现在记》等长篇小说以及弹词《庚子国变弹词》和《醒世姻缘弹词》。

《官场现形记》共六十回，写于他逝世前几年，原计划写一百二十回，只完成一半就去世了。此书揭露了晚清官场的腐败和为官者的道德败坏，阿英的《晚清小说史》说他是“讨伐当时官场的檄文”。小说结构和《儒林外史》类似，由许多彼此独立的短篇故事连缀而成，涉及官场各个方面。既有最下级的典史，又有王公大臣、太监督抚，作者一一将他们“现形”，展示清王朝的腐朽不堪，促使人们不要再对清王朝抱有任何幻想。不过，作者为了达到加深效果、吸引读者的目的，而以“现形”为快，结构松散、剪裁不当，人物形象不够鲜明，削弱了作品的思想性和艺术性。

吴沃尧（1866～1910），字小允，又字茧人，后改趼人，因祖籍广东佛山，自号我佛山人，生于北京。他二十多岁就到上海谋生，做过抄写员，常为报纸投稿。1903年开始在梁启超主编的《新小说》上发表作品，以《二十年目睹之怪现状》轰动一时。1906年，他和周桂笙创办《月月小说》，自任主笔。他和李宝嘉一样，是最早的专业小说家，在短短的时间里，创作了三十余种小说，被誉为“小说巨子”。除《二十年目睹之怪现状》外，还有《恨海》《痛史》《九命奇冤》《电术奇谈》等长篇小说。短篇小说收集在《吴趼人十三种》中，还有其他作品被编为《趼廛笔记》《我佛山人笔记四种》《我佛山人滑稽谈》《我佛山人札记小说》等出版。

《二十年目睹之怪现状》共一百零八回，前四十五回连载在《新小说》杂志上，全书完成于1909年。小说描写了主人公“九死一生”，自1884年中法战争起，二十年间目睹的各种怪现状，涉及当时社会的各个层面，较《官场现形记》揭露面要广。它也是描写社会的阴暗面，对晚清官场和社会作了淋漓尽致的揭露，反映了清末的社会百态。它的不足和《官场现形记》一样，为求吸引眼球反而降低了作品的可信度，而且，吴沃尧把问题归结为“人心不古”，主张通过加强道德教化来挽救社会沦丧。

刘鹗（1857～1909），原名孟鹏，后改名鹗，字铁云，别署洪都百炼生，江苏丹徒人。出身于官僚家庭，受过良好的教育，对数学、水利、医学、古文字都有研究。既从事过医生、商人等职业，也做过知府，办过洋务。八国联军侵占北京后，刘鹗用低价购买俄军掠夺的太仓

储粮以赈济灾民，后以“私售仓粟”被劾，谪徙新疆而死。刘鹗接触过西方的科技文化，除创作小说《老残游记》外，还有诗词集《铁云诗存》，算术著作《勾股天元草》《孤三角术》，水利著作《历代黄河变迁图考》《治河七说》《治河续说》，甲骨文研究著作《铁云藏龟》等，涉猎领域非常广泛。

《老残游记》共二十回，另还有一部分残稿，署名“洪都百炼生”。1903～1906年创作完成初编，以游记式写法，叙述了江湖医生老残游历各地的所见所闻，描绘了晚清的社会政治状况。小说的结构也是由老残串起一个个故事，结构略显松散，也有夸大之处，但由于刘鹗文化功底很深，语言清新流畅，鲜明生动，鲁迅说他“叙景状物，时有可观”。他对千佛山的景致、大明湖的风景、白妞的说书、桃花山的月夜，都描写得细致入微，不啻为一篇篇优美的散文。当然，刘鹗主要的目的是揭露时政，宣扬政治主张。刘鹗的思想和洋务派很接近，所以在书中咒骂“北拳（义和团）南革（革命党）”是国家的“疫鼠”“害马”。他也揭露了顽固派所谓的“清官”的真实嘴脸，名为清官，实为酷吏。认为通过提倡科学、发展洋务，即可挽救危亡的局面，这也是作者自身的局限性造成的。

曾朴（1872～1935），初字太朴，后改孟朴，江苏常熟人。他少年得志，二十岁即中举人，但赴京会试却因试卷墨污而名落孙山。甲午战后，感于国事，入同文馆学习法文，以“为国宣劳”。曾朴在上海和谭嗣同、林旭等维新人士来往密切，共同谋划新政。变法失败后，曾朴惧而回乡，在家乡倡导新式教育。1903年再赴上海，积极参加政治活动和实业创办，同时还创办小说杂志。辛亥革命后，曾朴被选为江苏省议员，做过江苏省财政厅长。晚年还创办过“真善美”书店，出版《真善美》杂志，一生热衷于文化事业。曾朴著述颇丰，还曾翻译了大量法国文学作品，第一次把《巴黎圣母院》翻译成中文。《孽海花》使他在中国文学史上占有一席之地，在近代历史上影响很大。

《孽海花》署名“爱自由者发起，东亚病夫编述”。爱自由者指金松岑，他写了前六回，东亚病夫是曾朴，接手续写完成。1904～1907年完成前二十五回，后十回是在1927年以后完成的，并不算完全的清末小说。《孽海花》的主要内容是同治初年至戊戌变法前三十年间的政治、

外交及社会的动荡形态。它以状元金雯青和妓女傅彩云的故事为线索，暴露了清朝的腐朽与黑暗以及帝国主义国家的侵略野心，反映“中国由旧到新的一个大转关”，带有资产阶级民主革命倾向。鲁迅评价其“结构工巧，文才斐然”，在不长的时间里，先后再版十余次，是晚清较为成功的作品。但以跨度如此之大、范围如此之广的历史画卷系于金、傅的爱情婚姻生活上，不免单薄了点，而且终不脱晚清小说为增加效果而玩噱头的弊病。不过，瑕不掩瑜，《孽海花》还是一部当之无愧的名著。

丰富多彩的舞台艺术——戏剧

清代戏剧延续了明代戏剧的高度繁荣，戏剧创作和戏曲理论都进一步向前发展。清朝前期戏剧创作有多个流派交相辉映，康熙年间出现了“南洪北孔”两座传统戏剧的高峰，此后出现两个新的剧种——花部和京剧。清末，伴随着剧烈的社会变化，戏剧改良拉开了帷幕。

前期传统戏剧创作——一分为三

清前期戏剧创作主要有三个流派：以李玉为代表的苏州派，他们以苏州为活动中心，常合写戏剧；李渔的戏曲理论和纯娱乐戏剧创作；文人化戏剧创作。

明后期以来，苏州就是戏剧创作和演出的中心。苏州商品经济非常发达，一直是江南地区的中心城市之一。清军在江南的大肆屠杀也使清初期社会潜伏着人们对清王朝的仇恨，这些都促进了戏剧的发展。由于大部分剧作家多为苏州人，以苏州为活动中心，而且他们往来密切，相互影响，故称之为“苏州派”，其中以李玉最为著名。其他还有朱佐朝、叶时章、张大复等人。

李玉（1591？～1671？），字玄玉、元玉，号苏门啸侣，又号一笠庵主人。史书对其生平记载很少。据记载他曾为明代大学士申时行的家人，后曾中副榜举人，明亡后绝意仕途，以戏剧创作为生。李玉是明末清初创作最多的戏剧家，有传奇六十种，尚存十八种。另外，他还参

照徐于室的《北词九宫谱》编订出《北词广正谱》，共收录北曲曲牌四百四十七个，是研究北曲曲律的重要著作。李玉的剧作以《一捧雪》和《清忠谱》最为出名，其中《清忠谱》创作于清初，取材于明末苏州市民反抗阉党的斗争，刻画了新兴市民阶层的形象，丰富了戏剧创作。“苏州派”以创作政治题材的戏剧为主，反映社会下层和市民阶层的戏剧较多。他们的剧作适合舞台演出，强调适应观众需要，推动了清初昆曲的发展。

李渔（1611～1680），字笠鸿，号笠翁，另有觉世稗官、新亭樵客、湖上笠翁等号，时人称他“李十郎”，兰溪人。李渔是我国古代戏曲理论的集大成者，是清前期著名的剧作家和戏曲理论家。李渔在戏曲理论方面的总结主要收录在《闲情偶寄》里。其中《词曲部》论述戏曲创作理论，《演习部》论述舞台艺术“登场之道”。他对传统戏曲的理论批评达到了一个划时代的高峰。李渔的戏剧创作有《笠翁传奇十种》，以《比目鱼》最为感人。李渔的戏曲内容新奇、结构巧妙，艺术水平很高。他主张戏剧就是为了让观众欢笑，在《风筝误·末出尾声》中宣称：“唯我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。”他是第一个为戏剧而戏剧的剧作家，明确以观众需要创作戏剧。这使他取得了很大成就，“天下妇人孺子，无不知有湖上笠翁者”。

文人化剧作主要是诗人等的兼作，借戏曲来抒发他们的内心苦闷。因此，这类剧作并不重视舞台效果，不太适合演出，只能算做“案头之曲”、书面戏剧。明末清初，代表人物主要有吴伟业、尤侗、嵇永仁、王夫之等。

吴伟业创作的传奇《秣陵春》和杂剧《临春阁》、《通天台》均为哀悼明亡之作。

尤侗（1618～1704），字同人、展成，号悔庵、艮斋、西堂老人，长洲人。他工诗文，善南北曲，戏剧收录在《西堂乐府》中。主要作品有传奇《钧乐天》，杂剧《读离骚》《吊琵琶》《桃花源》等五种。杂剧题材都是选自古代历史故事，以表达对现实的不满。其剧作戏剧性不强，情节也很老套，但文辞老练优美，气势激昂慷慨。

嵇永仁（1637～1676），字留山，号抱犊山民，无锡人。因耿精

忠叛乱而被清廷囚禁，后自杀。主要作品《续离骚》是他在狱中所作，包括四个单折短剧：《刘国师教习扯淡歌》、《杜秀才痛哭泥神庙》、《痴和尚街头笑布袋》和《愤司马梦里骂阎罗》。借用他们之口抒发悲愤之情。

南洪北孔——传统戏剧的两座高峰

康熙中后期，随着国内局势的稳定，文人内心的亡国之痛开始渐趋平静。他们开始以更多的感伤而不是希图光复国土的态度来看待明的灭亡，在心理上已经接受了清朝的统治。戏剧在延续明代戏剧繁荣的基础上，诞生了戏剧史上最杰出的两部作品——洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》。这两部都是爱情故事和政治环境相交织的悲剧作品，政治环境的改变使爱情也因之丧失，寄托了作者感时伤怀的心情。洪昇和孔尚任以他们的名作而被称为“南洪北孔”，是中国传统戏剧史上的两座高峰。

洪昇（1645～1704年），字昉思，号稗畦，钱塘人。出身于官宦世家，受到良好的教育，但在二十余年的求仕过程中未获得一官半职。“三藩”之乱时，家庭也发生变故，生活日益贫困。《长生殿》就是在这种背景下写成的。

《长生殿》于康熙二十七年（1688）写成后，立刻震动了剧坛，但次年却因在佟皇后丧期内演出而获罪，洪昇被革去了国子监生籍，“可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头”。此后洪昇便放浪江浙之间，不幸在吴兴乌镇“醉后登舟”，溺水而死。洪昇创作的戏剧大约有四十余种，但仅存传奇《长生殿》和杂剧《四婵娟》。此外，洪昇还工诗擅文，今存《稗畦集》、《稗畦集续集》和《啸月楼集》。

《长生殿》取材于唐玄宗和杨贵妃的爱情故事。历代把这个故事作为素材创作出戏剧、诗歌、小说的不胜枚举，成为名作的就有白居易的《长恨歌》、乐史的《杨太真外传》、白朴的《梧桐雨》等。洪昇历经十余年，三易其稿而始成。他将唐玄宗和杨贵妃的故事净化，去掉了杨贵妃与别人的一些行迹，更加突出了全剧的爱情主题。全剧有五十出，描写了李杨的生死爱情，曲词优美，情节曲折丰富。《长生殿》在艺术

上的成就使以往描写唐玄宗和杨贵妃的戏剧相形见绌，达到清代戏剧的最高水平，被称做“千百年来曲中巨擘”。

孔尚任（1648～1718），字聘之，又字季重，号东塘、岸堂，自称云亭山人，山东曲阜人。他是孔子的第六十四代孙，自幼苦读“四书五经”，中年后隐居曲阜石门山中。康熙南巡路过曲阜时，大祭孔庙，孔尚任被推御前讲经，受到赏识，“特简为国子监博士”。之后，在北京、扬州等地为官多年，搜集了大量南明史料。在石门山隐居时他就已经开始创作《桃花扇》，苦心经营十余年，也是三易其稿，于康熙三十八年（1699）最后定稿。

《桃花扇》写的是南明近事，“借离合之情，写兴亡之感”。故事背景反映南明的历史，基本都是史实，“实事实人，有凭有据”。全剧以复社文人侯方域和秦淮名妓李香君悲欢离合的爱情故事为主题展开，将爱情故事和南明历史结合在一起，深刻揭露了南明灭亡的历史原因。全剧基调悲凉深沉，梁启超在《饮冰室丛话》里说它是“一部哭声泪痕之书”。《桃花扇》塑造了大量的人物形象，侯方域、李香君、史可法等正面人物和马士英、阮大铖等反面人物都刻画得非常成功。李香君是作者着力塑造的中心人物，爱憎分明，聪明勇敢，热爱祖国，是中国文学史上著名的妇女形象之一。《桃花扇》全剧四十出，剧情复杂，人物众多，但又秩序井然，层次分明，体现了作者高超的语言驾御能力。它与《长生殿》可以说是中国古典戏剧的最后杰作。

花部兴起

在《长生殿》和《桃花扇》之后，昆曲、杂剧逐渐衰微，为花部和后来的京剧所代替。

花部是指各种地方戏曲，是和雅部昆曲相较而言，李斗《扬州画舫录》认为“雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调”。花部之所以能够逐渐取代昆曲、杂剧，一方面是因为它贴近群众，富有生命力，另一方面也是由于雅部自身的衰落。雅部衰落是因为它脱离现实和舞台，只追求文字的优美而成为案头剧，这也是受当时的政治环境影响。乾隆以后，政府加强了文化上的控制，文人们不敢

在作品中表达自己的人生感悟，而且，宫廷还组织大批剧作家创作宫廷庆典所用的歌功颂德的大戏，使宣传伦理道德、粉饰太平盛世的剧作占据主流，从而使作品失去了生命力。在洪昇和孔尚任之后，比较有名的剧作家还有唐英、蒋士诠、杨潮观等人。他们的作品以宣扬封建礼教为主，说教色彩浓厚。不过，戏剧的语言曲辞都很有文采，许多作品被改编为花部和京剧的剧目。

后来，京剧的流行也促进了各地地方戏曲的发展，就在京剧兴盛时，地方戏种也形成了“南昆、北弋、东柳、西梆”四大声腔。昆腔形成于元明时期，在清末以来，分为南昆（苏昆）、北昆（京昆）及湘昆等。它在清末京剧的冲击下，已经衰微了，不过，昆腔后被湘剧、川剧、赣剧等地方戏曲所吸收；北弋是从明代弋阳腔发展而来的，也就是高腔。它只用打击乐，一人台上独唱，众人台下帮腔。它也被保存在川剧、婺剧、湘剧等地方戏曲中；西梆起源于西北一带，后流行于北方，用硬木梆子打节拍，音调高亢激昂，粗犷健壮，有陕西秦腔，山西中路梆子、北路梆子、上党梆子，山东曹州梆子、莱芜梆子、章丘梆子以及河南梆子、河北梆子等；东柳即柳子戏，也叫弦子戏，由河南和山东相邻地区的民间小调发展而来。属于这一声腔的戏曲很多，黄梅戏、花鼓戏、山东柳子戏等都属东柳声腔。东柳质朴活泼，通俗流畅，富有生活气息。

京剧诞生

清代乾隆时期，戏剧雅部衰落，花部兴起，在花雅之争中，花部地位不断提高，乾隆末年，以四大徽班进京标志着花部在和雅部的竞争中完全取得压倒性优势。花部的兴起不仅加速了昆曲的衰落，而且促使了京剧的诞生。乾隆五十五年（1790）徽班的三庆班进京祝寿，使徽剧开始进入北京的戏剧舞台。不久，在北京就出现了三庆、四喜、和春、春台四大徽班，徽剧的二黄调在北京风行一时。徽班艺人在北京的演出过程中也不断吸取其他戏种的精华，先后融合了昆曲、高腔、秦腔等腔调。在嘉庆年间，徽剧就已经成为北京剧坛的盟主了。



京剧早期《同光十三绝》

道光以后，徽剧又融合湖北汉剧的西皮调，逐渐形成了一种新的剧种——皮黄戏，在光绪年间始称京剧。此外还有二黄、黄腔、京调、京戏、平剧、国剧等名称。

徽剧转变为京剧的主要标志是徽汉合流和皮黄交融。京剧的声腔是以徽剧的二黄调和汉剧的西皮调为主，融合昆曲、秦腔、高腔、梆子等戏种的腔调以及一些民间小调形成的。在这方面，程长庚、张二奎、余三胜对京剧的形成作出了很大贡献，被称做“老生三杰”或“老生三鼎甲”，程长庚更被誉为“京剧鼻祖”。这一时期，京剧已经开始从徽剧中脱离出来，角色分类由昆曲的“江湖十二角色”变化为京剧的九行或七行，老生居各行之首。京剧剧目也迅速增加，到道光末年，大约有剧目近千出，形成了完整的表演系统。

京剧形成后，立刻得到了群众的喜爱，很快在全国传播开来。在演出过程中，一方面自身不断完善，另一方面又继续和地方戏曲融合。到同治、光绪年间（1862～1908），京剧完全摆脱了徽剧色彩，成为全国性剧种，走向成熟和兴盛；在剧场、剧目、班社、演出等各方面都得到进一步完善，表演艺术也随着名角的不断出现而空前提高，成为继元杂剧、明清传奇之后我国古代戏剧史上的第三个高潮。

这一时期，京剧作为一门综合性表演艺术基本定型，集唱、念、坐、打、舞为一体，成为手、眼、身、法、步俱全的程式化表演手段。角色上确立了生、旦、净、丑四大行，出现了以谭鑫培为代表的大批京剧名家。京剧实现了中国戏剧文化的一个重大转折：从以前的杂剧、传奇、昆曲等戏剧以戏剧创作为中心，转变为以艺术表演家为中心。



京剧《战宛城》绘影

这一时期，谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙并称“老生后三杰”，谭鑫培更是京剧史上对发展京剧表演艺术作出划时代贡献的艺术大师之一，他使京剧完全脱离徽班而成为独立剧种。

京剧作为中国几千年以来戏曲精华的结晶，在服饰、道具、人物造型、脸谱方面都体现出了中国传统文化的特色，富有民族性和艺术性。京剧也成为中国的“国粹”，成为中国文化的载体，得到了国人乃至其他国家人民的喜爱，百多年来长盛不衰。

清末戏剧改良运动

晚清社会的巨大变动和西方戏剧形式的传入，也促使传统戏剧不得不进行改革以适应时代要求。在梁启超等人的号召下，兴起了戏剧改良运动。梁启超和一些资产阶级革命派都创作了一些戏剧作品，宣传新思想，但它们的艺术成就都不高。戏剧改良运动主要在京剧和地方戏曲上，产生了很大影响。京剧改革表现在剧本创作和表演形式两个方面。汪笑侬创作了三十多部新的剧目，增强了京剧的时代特色。在表演方面，尝试新的表演形式，如梅兰芳演出时装戏，谭鑫培拍摄京剧影片，都促进了京剧的发展和传播。地方戏曲也进行了改革，川剧、秦腔、昆

曲等或创作新剧目，或培养新演员，都做了大量工作。

在清末，西方社会和古老中国的交流已是势不可遏，西方的许多艺术形式开始进入中国，并成长起来。电影在其发明后的第二年就在中国出现，大量电影院、制片公司在中国建立，和世界一道为电影的发展作出了贡献。1905年，谭鑫培就拍摄了自己主演的京剧《定军山》片断。一部分留学生在国外接触到话剧这一表演形式后，积极将它引入中国，1906年，李叔同、曾效谷、欧阳予倩等人在东京成立了中国第一个话剧社——“春柳社”。话剧适合宣传，很快就得到革命派的喜爱，并在中国传播开来。歌剧、舞剧等西方戏曲艺术也在清末进入中国。

三、挥毫捉刀之间的典雅——书道中兴

清代书法“书道中兴”，是中国书法史上的一个重要阶段。由于清初几位皇帝都雅好书法，因此影响了清初的书风，帖学大盛，但也使书法僵化，没有个性发展。成就最大的还是明末清初的几位书法家。

清初书法——笔意率真

明清之际，许多人不满满清统治，隐迹山林，寄情笔墨，借以抒发内心的怨愤，他们在书法的意境和笔法上都取得了突破。代表人物有傅山、王铎、朱耷、石涛等人。

傅山（1607～1684），字青主，又字公它，山西阳曲人。是明末清初著名的思想家、医学家、画家和书法家。明亡后，他积极参加抗清活动，拒不应召清廷的征辟。在书法艺术上，自幼学过多种书体，晋唐楷书、颜体，元代赵体都有摹习。他主张“宁拙勿巧，宁丑勿媚，宁支离勿轻滑，宁真率勿安排”，形成了古拙苍劲、笔力雄奇的特点。主要作品有《丹枫阁记》、《孟浩然诗》（卷）和《行书七言诗》（轴）等。

朱耷书法

王铎（1592～1652），字觉斯，号十樵、嵩樵、痴庵，河南孟津人。他在清朝官至礼部尚书，因此受到时人非议。他的书法诸体悉备，楷书师法钟繇、颜真卿，浑厚庄重，秀逸灵巧；行书取法王羲之、米芾，刚劲有力，流畅雄健。主要作品有《楷书王维五言诗》（卷）、《草书学古帖》（卷）、《草书杜诗》（卷）等。

中期书法——帖学、碑学与篆刻

清代中期书法帖学仍很风行，清初几位皇帝也都痴迷书法，他们的倡导对帖学的发展起了积极的作用。

康熙推崇董其昌的书法，乾隆喜欢赵体，赵孟頫的书法又风行一时。在皇帝喜好的影响下，逐渐形成了“馆阁体”书法，在士大夫间流行。“馆阁体”追求“圆、光、黑、厚”，泥古僵化，阻碍了书法的发展。“馆阁体”书法家主要以张照、汪由敦等为代表。其中张照历仕康、雍、乾三朝，官至刑部尚书，其书被康熙誉为“羲之后一人”，阮元亦评曰：“笔力直注，圆健，雄浑，如流金出冶，随范铸形，精彩动人。”

帖学书法家中还以刘墉、王文治、梁同书、翁方纲四大家为代表，以刘墉成就最高。

刘墉（1719～1804），字崇如，号石庵，山东诸城人。他是清朝名臣，官至吏部尚书、东阁大学士。书法取法董其昌，兼学颜真卿、苏轼诸家，力厚思沉，貌丰骨劲，在清代书坛独树一帜，有“浓墨宰相”之称。在晚年刘墉开始学习北魏碑刻，体现了碑学的兴起。

清代碑学在这一时期开始发展起来，碑学书法家不断涌现，较著名的有郑燮、邓石如、伊秉绶、金农等人。

郑燮（1693～1765），字克柔，号板桥，江苏兴化人。乾隆进士，曾任山东范县、潍县知县，为官清廉爱民。后不堪官场黑暗，辞官在扬州卖画为生。诗、书、画皆精，影响极大。郑燮熔真、草、篆、隶于一炉，自名为“六分半书”。

邓石如（1743～1805），原名琰，字石如，又名顽伯，号完白山人，又号完白、古浣子等，安徽怀宁人。他是清代学碑的书法巨匠，又因在篆刻史上杰出的贡献，被尊为“邓派”。他自幼失学，终生布衣，依靠卖书为生，擅长四体书和篆刻，时人评他的四体书法为清代第一人。他在篆书上突破了秦以来李斯、李阳冰的笔法，开创了篆书的新风格。他的隶书学汉碑，遍临汉、魏诸碑，继承汉分隶法，形成遒丽绵密的新

体。邓石如楷书取北魏碑，行草书由碑中演变而出，加上他在篆刻上的造诣，创造了富有金石气的风格。



郑板桥书法

伊秉绶（1753～1815），字组似，号墨卿、默庵，福建汀州宁化人。他喜绘画，工四体，其行楷有颜真卿之神韵，博采广收，兼师百家，自抒己意，为时人瞩目。其隶书成就最高，为清代碑学中隶书中兴的代表人物之一，以颜书笔法体势作汉隶，气韵收敛，文气十足，有独特的风貌。康有为认为邓石如、伊秉绶是清代碑学的开山祖师。

金农为取法魏、晋、南北朝碑刻，得法于《龙门二十品》《天发神谶碑》，创造所谓漆书，力追刀法的效果，强调金石味。

篆刻在清代中前期也迅速发展，开始成为独立的艺术形式。篆刻流派在乾隆年间形成两大派别，一是以邓石如为代表的“皖派”，一是丁敬创始的“浙派”。

皖派由明末何震发展而来，经清初“歙中四子”的开拓，因都是安徽

人，故称为“皖派”或“徽派”。邓石如是皖派成就最大的，他刻苦研究秦汉金石碑刻，把深厚的篆书功力用之于篆刻，突破了以秦汉玺印为唯一取法对象的狭隘天地，扩大了篆刻的表现范围。作品苍劲庄严，流利清新，开创了一代印风，极大地影响了稍后的吴熙载、赵之谦和吴昌硕等人。

浙派由丁敬开创，以“西泠八家”著称。丁敬、蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松皆居杭州，故称“西泠八家”。他们活跃于乾隆末年，崇尚秦汉玺印，刀法上运用坚挺的切刀来表现秦汉风貌，以其古朴雄健的风格有别于皖派诸家的柔美流畅，所以有“歙（皖派）阴柔而浙（派）阳刚”的评论。浙派艺术支配清代印坛达一个多世纪，影响极为深远。

晚清书法——碑学兴盛

晚清的书法与中期相较，碑学更加兴盛，篆书和金文也有了长足发展，汉、魏、南北朝的碑刻出土日益增多，对晚清书法影响很大，乾嘉学派对古文字的研究成果也促进了碑学的发展。清代末年，碑学在书坛上占了主要地位，以学帖为主的书法家开始重视对碑刻的临摹，而碑学书法家也都兼容帖学，晚清的书法又出现了另一番景象。晚清书法以何绍基、赵之谦、吴昌硕为代表。

何绍基（1799～1873），　字子贞，号东州，湖南道州人。何绍基早年由颜真卿、欧阳通入手，上追秦汉篆隶。他临写汉碑极为专精，不求形似，全出己意。进而“草、篆、分、行熔为一炉，神龙变化，不可测已。”中年潜心北碑，用异于常人的回腕法写出了个性极强的字。他的草书成就尤其突出，楷书既醇雅又有唐人法度，精劲有北朝书法的气象。他的隶书笔法稳健，古拙沉雄。他的行草熔颜体、北朝碑刻、篆、隶于一炉，恣肆而超逸。

赵之谦书画、篆刻都兼长，书法初学颜真卿，后取法六朝碑刻。他的楷书颜底魏面，用婉转圆通的笔势来写方折的北魏碑体，而且他的行草、篆、隶诸体，无不掺以北魏体势，自成一格。

吴昌硕为清末书、画、篆刻大家，篆书对石鼓文下功夫最深，字形变方为长，讲究气势；隶书效法汉《三公山碑》《裴岑纪功碑》，亦别具一格；行书由王铎上追唐人，晚年“强抱篆籀作狂草”，融会贯通，开辟了新的境界。

这时期的其他书法家还有张裕钊、杨守敬、康有为、沈曾植等人，张裕钊以北碑为宗，高古浑穆，用笔外方内圆，其楷书对后来也有一定的影响。杨守敬收藏汉、魏、六朝碑刻甚多，擅长隶书和行楷书，曾东渡日本，对近代日本书法产生一定影响。

四、尺素丹青写性情——绘画

清初画坛——宫廷与民间的分野

绘画方面，明末清初，因为对政治的态度不同，在绘画艺术上也体现出差别，主要分成两派。一派是以“清初四王”为代表，他们受皇帝和上层社会的扶持，延续明代董其昌“南宗画派”，以摹古为主旨，讲究笔墨情趣，一时为“画苑正统”，而实际上他们创新很少，缺乏生气。另一派是在野的画家，他们是明代遗民，政治上不和清朝合作，在绘画中抒发个性、重视创新，主要有“清初四僧”和“金陵八家”。

清初四王——画苑正统

清初四王为王时敏、王鉴、王翚、王原祁，有时又把他们和吴历、恽寿平合称“清初六家”或“四王吴恽”。

王时敏（1592～1680），字逊之，号烟客、西庐老人，江苏太仓人。出身大官僚家庭，自幼习书学画，得到董其昌的指点。在绘画上，承袭董其昌的文人画理论，临习宋元名迹，用心于黄公望，作品苍浑醇厚，但多摹作，少有新意。他是“四王”之首，开创了“娄东画派”。

王原祁（1642～1715），字茂京，号麓台，江苏太仓人，王时敏之孙。康熙时进士。曾奉诏供奉内廷，奉旨编纂《佩文斋书画谱》，荣耀一时。画承家学，得到祖父及王翚的指导，致力于摹古，学黄公望风格。他作画喜用干笔焦墨，追求生涩苍润的效果。因用笔沉雄，自谓“笔端有金刚杵”。形式变化丰富，但缺乏生活气息和真实感受。

王原祁家学渊源，又受皇室青睐，政治地位显赫，追随他的人很

多，形成了“娄东派”，几乎独霸当时画坛。前期娄东派画家主要有唐岱、董邦达、华鲲、黄鼎等，后来还有“小四王”（王昱、王愫、王宸、王玖）和“后四王”（王三锡、王廷之、王廷国、王鸣韶）诸家。

清初四僧与金陵八家——遗民情趣

清初四僧为弘仁、髡残、石涛、朱耷。

石涛（1641～1710），明宗室，本名朱若极，石涛是他的字。法号为原济，别号苦瓜和尚、清湘陈人等，广西人。他的父亲在明皇室的内部斗争中被杀。他一生四处漂泊，卖画为生，擅长山水、兰竹。山水多取之造化，构图新颖，笔情纵恣，郁勃豪放。主要作品有《山水清音图》《细雨虬松图》《黄山八胜册》等。石涛在绘画理论方面也作出了贡献，他在山水画的用笔、用墨、构图等都提出了自己的见解。他主张“我自用我法”，反对对古法泥古不化，亦步亦趋，要“借古以开今”。他的画作和理论影响很大，后来的“扬州八怪”就深受他的影响。

朱耷（1626～1705），明宗室，江西人。为避清朝迫害，出家为僧，法号传綮，号韧庵，不同时期，他使用的号极多，以“八大山人”使用最久。他一生经历坎坷，遭受国破家亡，满怀悲愤，行为怪僻。朱耷的绘画用象征的手法来表达寓意，将物象人格化，寄托自己的感情。他擅长山水、花鸟。以花鸟画成就最为突出，他画的花鸟，形象洗练，造型夸张，表情奇特，构图险怪，笔法雄健泼辣，墨色淋漓酣畅，具有奇特新颖、出人意表的艺术特色。作品有《个山杂画》（册）、《快雪时晴图》（轴）、《杂画》（卷）、《杨柳浴禽图》（轴）、《河上歌图》等。

“金陵八家”指以龚贤为首的活动在南京附近的八位艺术意趣相近的画家。他们是龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪八人，龚贤成就最大。他们隐居不仕，性情高洁，艺术上师法自然，描写江南风景，在艺术形式和手法上都有共同之处。

中期画坛——流彩纷呈

在清王朝走向繁荣时，绘画艺术也流彩纷呈，百花竞放。在画坛上，不仅正统画派煊赫一时，更是出现了以郑板桥为代表的“扬州八怪”，他们的创新精神对后世中国画的发展产生了重大影响。此时的宫廷绘画也由于皇帝的重视而出现了一些名家名作，而且在清代宫廷画院有许多欧洲画家供职在内，给清代画坛带来一股域外画风。他们将西方的绘画技法和中国传统绘画相融合，取得了意想不到的效果。

扬州八怪——水墨的心灵反叛

“扬州八怪”是指清代康熙中期至乾隆末年活跃于扬州一带的画家群体。他们趣味相近，画风相似，一般指金农、黄慎、郑燮、李鱓、李方膺、汪士慎、高翔、罗聘，但也另有许多不同的版本，华喦、高凤翰、边寿民、闵贞等人都曾在八怪之列。其实“八”并非实指八人，而是虚言其多。

在清朝中前期，扬州商业繁荣，运河与长江在此交汇，漕运和盐运发达，思想艺术相对自由，自然吸引了大批画家到扬州卖画为生。他们互相学习，敢于创新，逐渐形成了相近的艺术风格，故被称为“扬州八怪”。他们个性鲜明，敢于创新，强调写神，善于运用水墨写意技法，画面主观感情色彩强烈，并以书法笔意入画，诗、书、画、印俱佳，表现出雅俗共赏的新风格。他们以标新立异的精神给画坛注入生机，并对后世水墨写意画的发展有着重要影响。

郑燮善画兰、竹、石，尤精墨竹。他继承了徐渭、八大山人的画风，强调真气、真诀、真趣，表现“真性情”“真意气”。他的墨竹，继承传统，又突发个性，疏密相间，挺劲孤直，具有一种孤傲之气。重视诗、书、画三者的结合，用诗文点题，将书法题识穿插于画面形象之中，形成诗、书、画三者合一的效果，进一步发展了文人画的特点。作品有《墨竹图》《兰竹图》（轴）等。

金农（1687～1763），字寿门，号冬心先生，别号吉金、昔耶居士等，浙江钱塘人。出身布衣，工书画诗文，精篆刻、鉴定，博学多才。他性好游历，遍游大江南北，晚年在扬州卖画为生，生活清苦。金

农五十多岁才开始学画，由于长于书法，文学功底深厚，“涉笔即古，脱尽画家时习”。善山水、人物、花鸟，尤精于墨梅。所作梅花，淡墨枯笔，繁花密蕊，造型奇古，并参以古拙的金石笔意，质朴苍老。画作有《墨梅图》（轴）、《山水人物》（册）、《自画像》（轴）等。

罗聘（1733～1799），字遯夫，号两峰，又号金牛山人、衣云道人等，安徽歙县人。他是金农的弟子，亦好游历。他擅长山水、人物、花卉，都有很高造诣。画法受金农、石涛等影响，不拘成法，笔调新奇，曾以《鬼趣图》轰动画坛。作品还有《二色梅图》（轴）、《观音梅花图》（轴）、《朱竹图》（轴）等。

华喦（1682～1756），字秋岳、德嵩，号新罗山人，福建上杭人。他也是布衣出身，在扬州卖画度日。工人物、山水及花鸟。花鸟画有盛名，宗法陈洪绶、周之冕、恽寿平诸家，笔意跌宕，清新俊秀，对后期花鸟画有很大影响。画作有《蔷薇山鸟图》（轴）、《松鼠啄栗图》（轴）、《天山积雪图》（轴）等。

高凤翰（1683～1749），字西园，号南阜、南村，山东胶州人。曾做过几任知县，后遭到陷害，右手病废，改用左手，更号为“丁巳残人”“尚左生”。工山水、花鸟，山水师法宋人，近赵令穰、郭熙一路，晚年则趋于奔放纵逸，老辣苍劲。有《层雪炉香图》《秋山读书图》等传世，还著有《砚史》等。

宫廷绘画

清代宫廷绘画以康熙、乾隆时期最为繁盛。康熙和乾隆都喜欢绘画，大力倡导和扶持宫廷绘画，出现了一批著名画家。一类是因善画而被征入宫廷的专业画家，如金廷标、张宗苍等，还有一部分善画的大臣也供奉宫廷，称为“词臣供奉”，与专业画家有别，如王原祈、董邦达等。在这一时期，著名的宫廷画家还有禹之鼎、焦秉贞、冷枚、唐岱、丁观鹏、姚文翰、徐扬、汪承霈等人。

宫廷绘画的主要题材包括：描绘皇帝及其嫔妃们的生活场景；反映皇帝的文治武功；装饰宫廷用的山水画及花鸟画等。作品中以反映康熙

皇帝南巡的《南巡图》规模最大，由宫廷画家集体创作，详细、生动地描绘了康熙南巡的盛况。乾隆时期宫廷画家兴盛一时，以他的活动创作了不少大型绘画，其中最具有代表性的是战争记功图，如《平定伊犁受降图》《呼尔满大捷图》《平定准噶尔图》《黑水解围图》等，除在艺术上达到很高水平外，还具有很大的史料参考价值。

清代宫廷画家里还有许多外国传教士画家也受到皇帝的重视，留下了许多作品，为中西方美术交流作出了贡献。他们将西方油画的一些绘画技法运用到中国绘画中，形成了一种中西合璧的画风，在宫廷内有相当影响，而且对清代绘画的演变也产生了影响。这其中，最为著名的是意大利人郎世宁。

郎世宁（1688～1766），本名加斯提里阿纳，意大利人，康熙五十四年（1715）受耶稣会派遣来华。他向中国介绍了许多西方科技文化知识，曾编写过《视学》，还主持建造了圆明园的西洋楼建筑。他的绘画中西合璧，精于肖像、花鸟，尤善画马，作品立体感和空间感表现得很好。代表作品有《马术图》《百骏图》《春郊阅马图》等。

晚清画坛——旧貌与新颜

传统技法——人物与山水

清代绘画在乾隆以后，走向衰落。在这一时期，比较著名的传统画家主要有人物画家改琦、费丹旭，山水画家汤贻汾、戴熙。

改琦（1774～1829），字伯蕴，号香白，又号七芗，别号玉壶外史，回族人，先祖为西域人，后侨居松江。他擅画仕女图，所画仕女，形象纤细俊秀，用笔轻柔流畅，创造了清后期仕女画的典型风貌，有“改派”之称。他绘制的《红楼梦图咏》，基本上一人一图，选择人们熟悉的情节，表现人物的性格特点，光绪年间刻板为木刻本，流传广泛，深得时人好评。作品还有《玄机诗意图》（轴）、《玉鱼生像》等。

费丹旭（1801～1850），字子苕，号晓楼，又号环溪生，浙江乌程人。自幼家境贫寒，随父学画。以画仕女闻名，与改琦并称“改费”。他笔下的仕女形象秀美，用线松秀，设色轻淡，别有一种风貌。代表作品有《十二金钗图》（册）、《果园感旧图》（卷）、《东轩吟社图》（卷）等。他的画风对近代仕女画和民间年画都产生了很大的影响。

汤贻汾（1778～1853），字若仪，号雨生，晚号粥翁，江苏武进人。曾官温州镇副总兵，后寓居南京，太平天国攻破金陵时，投池而死。其人多才多艺，于百家之学均有所造诣，工诗文书画，精于山水，亦能花卉松柏。其山水受董邦达影响，承继了“娄东派”衣钵，后来，发展了淡墨干笔皴擦法，枯中见润，自创一格，境界平实。在当时与方薰、奚冈、戴熙齐名，有“方奚汤戴”之称，其妻董婉贞与诸子女亦善画。代表作品有《姑射停云图》、《秋坪闲话图》（轴）、《隐琴图》等。

戴熙（1801～1860），字醇士，号榆庵，自称井东居士、鹿林居士，浙江钱塘人。工山水，亦善花草、竹石。山水画属于“虞山派”，因受奚冈影响，画风亦近于“娄东派”面目。其山水多用擦笔，干皴湿染，布局妥帖，但稍显平淡。《忆松图卷》为其代表作品。

新的转向

晚清时期，随着社会向半封建、半殖民地的转变，以表现闲情逸致而怡情养性的士大夫画渐趋衰落，在新兴的商业大都市上海、广州等地，许多画家为了适应新兴的市民阶层的审美需要，在题材内容、风格技巧方面都发生了新的变化，出现了著名的“海上画派”和“岭南画派”。

第一次鸦片战争后，上海开辟为通商口岸，逐渐发展为东南地区的经济、文化中心，成为中国最繁华的商业城市。各类人才纷纷涌入上海，一批画家也汇集在此，以卖画为生。他们大多是江浙一带的画家，传统绘画功底很高，上海又受到西方很大影响，西洋绘画也大量传入。在中西方文化的碰撞下，19世纪末20世纪初，渐渐形成了一个新的画派——海上画派。

“海上画派”又称“上海画派”“海派”，既继承传统，又敢于创新，将文人画和民间美术结合，接近生活，适应新兴市民阶层的审美需要。“海上画派”是传统绘画向现代绘画过渡的一个重要环节。“海上画派”以花鸟画成就最高，人物画次之，通俗流畅，色彩艳丽，描写民间喜闻乐见的题材。“海上画派”通常分为前后两个时期：前期以赵之谦和合称“四任”的任熊、任薰、任预、任颐为代表，其中任颐成就最高；后期则以吴昌硕为一代宗师。

任熊（1822～1857），字渭长，号湘浦，浙江萧山人。早年贫寒，自幼学画，得到姚燮的赏识和资助。后寓居苏州、上海以卖画为生。画法宗陈洪绶，子人物、山水、花卉无一不能。作品有《大梅山民诗意图》《钟馗图》《梅花仕女图》等。

任熊弟任薰、任预也都擅长绘画，与任熊画风相近，合称“海上三任”，又和任颐并称“四任”。他们将人物画再次推向高潮，在中国人物画历史上有着重要的地位。“四任”中，成就最高的是任颐。

任颐（1840～1896）初名润，字小楼，后字伯年，浙江山阴人。早年经历坎坷，曾加入太平军，后至上海一店中学徒。因模拟任熊作品受到任熊兄弟的帮助，并指点他学画，画艺大进，名闻上海，是上海画派的重要创始人之一。他是个绘画全才，人物、花鸟、山水、肖像无所不精。自幼随父亲学习民间绘画，又受任熊、任薰指点，远学陈洪绶、费丹旭等人，还吸收西洋画法，兼容并蓄，把传统绘画技法和西洋画法结合，文人画与民间绘画融汇，风格卓越独特，形成了丰姿多采、新颖生动的画风。任颐的人物画有《三友图》《关河一望萧索》《苏武牧羊》等，简逸灵活，形神毕露。花鸟画对近代绘画影响很大，作品有《雀屏图》《牡丹双鸡图》等。

赵之谦（1829～1884），初字益甫，后改撝叔，号梅盦、悲盦居士等，浙江绍兴人。著名书画家、篆刻家。晚年常居上海，从者甚众，创立了海派的基调，被称为“前海派”。赵之谦的画风继承陈淳、徐渭、石涛等人的笔法，又参入金石书法之趣，峻劲浑厚，古茂沉雄，一扫清末画坛盛行的庸腐柔靡之习，给吴昌硕等人带来很大影响，为传统中国画开辟了一条全新的道路。作品有《秋葵芭蕉图》《绣球图》《山茶梅

石图》等。

吴昌硕（1844～1927），名俊卿，字香朴、香圃，中年后改为昌硕，号缶庐、苦铁、大聋等，浙江安吉人。自幼酷爱读书，二十二岁中秀才，但此后即绝意仕途，潜心于书画艺术。吴昌硕诗、书、画、印俱佳，是清末民初的一代书画宗师，也是中国艺术史上少有的“四绝画家”之一。他主张“画当出己意”，从篆刻书法入手，把金石篆籀笔法引入花鸟画中，形成“雄健古茂，盎然有金石气”的风格。吴昌硕最擅长写意花卉，在花鸟画的运笔、泼墨、着色等方面都作了开拓。师法朱耷、徐渭、石涛等人，“师造化、奠基础、贵独创、寓褒贬”，强调着重神韵气魄的“写意画”，对后来齐白石、潘天寿等人都产生过较大的影响。作品以《桃实图》《墨荷图》《紫藤图》最为有名。

岭南画派是中国近代著名的画派之一，对中国现代美术的发展有重要影响。广东一直是我国古代海上对外交往的重要地区，商品经济发达，受外部文化影响明显。清朝实行闭关政策，只保留广州作为与外商贸易的口岸，广州更是“开风气之先”的地方。在商品贸易的同时，欧洲的绘画艺术传入广州，并真正影响到广东地区的绘画，在广东相对自由的风气下，出现了一批具有创新精神的画家，最终形成了岭南画派。代表人物有苏六朋、苏长春、居巢、居廉等人。

苏六朋（1798～？）字枕琴，号怎道人、南溪渔隐，别署罗浮道人，广东顺德人。他在广州卖画为生，善画人物，取材于市民生活或民间故事，深得民众喜爱。作品有《苏武牧羊图》《醉太白图》等，他还创作了许多讽刺画，开创了近代漫画创作的先河。

苏长春（1814～1849？），字仁山，别署散圃、七祖仁山，广东顺德人。生而多病，工人物、山水，不泥古人，能独辟蹊径，多用勾勒、白描法。作品有《五羊仙迹图》《三十六洞真君像图》等。

居巢（1811～1889），字梅生，号梅巢，广东番禺人。他受西方绘画影响，擅花鸟，重视自然真实，宗法恽寿平，用笔工致简洁，赋色清淡，格调疏朗淡雅。这种工中兼写的手法，发展了工笔花鸟画的技法。作品有《花果图》轴等。

居廉（1828～1904），字古泉，自号隔山老人，广东番禺人，居巢从弟。擅画草虫花卉，注重写生，以自然为师，生机盎然。善用没骨的“撞粉”“撞水”法以表现特殊效果。作品具清新文静之趣，《花卉草虫屏》为其代表作。其画法开“岭南画派”先河，在广东影响很大。岭南画派的“二高一陈”（高剑父、高奇峰、陈树人）都是他的弟子。他们发扬了二居的画法，又吸取了西方绘画技法，在20世纪初形成了岭南画派。

五、园林建筑

清代前期，随着国力的强盛和民族的交融，清朝统治者兴建了许多皇家园林和离宫别苑，以供他们游玩享乐。在艺术上，它们是中国传统园林的集大成者，充分吸收了历代皇家园林的特色，又从南方园林和西方园林中汲取了精华。清代园林大多兴建于康熙到乾隆年间，主要有圆明园、颐和园、承德避暑山庄和外八庙。

圆明园

圆明园遗址在现在北京的西北郊，包括圆明园、长春园和绮春园（万春园），又称“圆明三园”。圆明园始建于清康熙四十八年（1709），雍正、乾隆时期不断扩建，乾隆九年（1744）竣工。以后，又在园的东侧辟建长春园，在园的东南辟建绮春园，作为附园。乾隆三十七年（1772）全部完成，构成三位一体的园群。

圆明园全部由人工起造，造园匠师运用中国古典园林掇山和理水的各种手法，创造出一个完整的山水地貌作为造景的骨架。圆明园在继承北方园林传统的基础上，广泛地汲取江南园林的精华，成为一座具有极高艺术水平的大型人工山水园。共有景区一百五十多处，主要的如“圆明园四十景”“绮春园三十六景”，都各具特色，园中有园。有仿效江南山水名胜的，有取古人诗画意境的，有表现神仙境界的，有象征疆域统治的，有利用异树、名花、奇石作为造景主题的。长春园北部有一个特殊的景区俗称“西洋楼”，由宫廷内的西洋画家设计建造，主要有郎世宁、王致诚等人，这是在中国园林里第一次出现成片的欧洲风格的建筑园林。圆明园在当时就是一座著名的皇家园林，乾隆皇帝誉之为“天宝地灵之区，帝王游豫之地无以逾此”，而且还通过他人的介绍而蜚声欧洲，对欧洲的园林发展产生了一定影响。

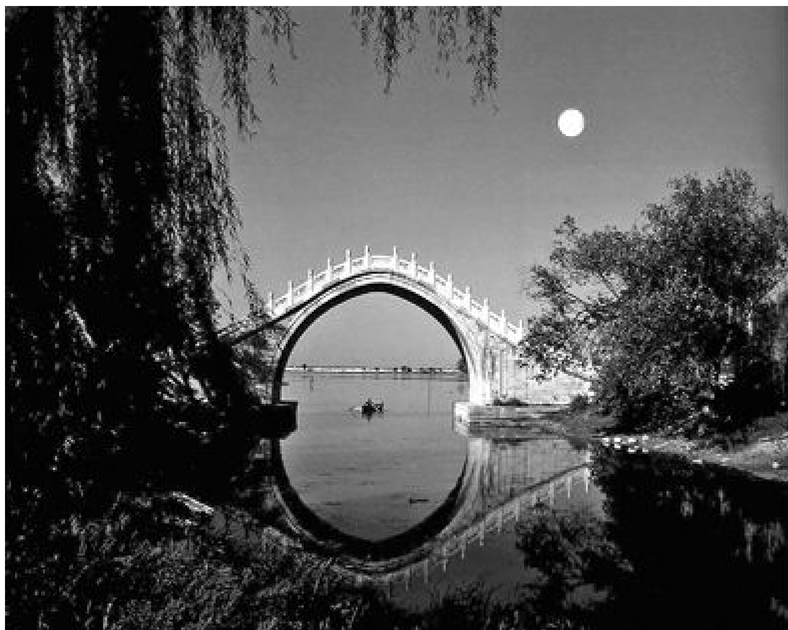


圆明园

咸丰十年（1860），英法联军攻占北京，劫掠焚毁了这座“万园之园”的艺术杰作，只留下残壁断垣，衰草荒烟。

颐和园

颐和园原为清乾隆年间的皇家园林之一，原名清漪园，1860年和圆明园同时被英法联军焚毁。1886年，慈禧太后挪用海军军费重建，近十年始成，改名颐和园，供慈禧太后居住。建成不久又遭八国联军破坏，很快修复。颐和园是利用昆明湖、万寿山为基址，以杭州西湖风景为蓝本，汲取江南园林的建筑精华而建成的一座大型天然山水园林，也是我国保存最完整的一座行宫御苑。园内分为宫廷区、前山前湖区、后山后湖区三大景区，共有殿堂楼阁、亭台水榭三千余间，占地约二百九十公顷。



颐和园玉带桥

避暑山庄

避暑山庄始建于康熙四十二年（1703），康熙四十七年（1708）初具规模，经过多年的扩建和改造，于乾隆五十五年（1790）建成。避暑山庄又叫热河行宫、承德离宫，清朝历代皇帝每逢夏季到此避暑和处理政务，这里便成为第二政治中心，是我国现存的占地面积最大的古代离宫别苑。避暑山庄占地五百六十公顷，山庄内有康熙用四字题名的三十六景和乾隆用三字题名的三十六景，这些风景博采全国各地风景园林艺术风格，使山庄成为中国各地胜迹的缩影。山庄可分为宫殿区、湖泊区、平原区和山岳区，其中山岳约占全园面积的五分之四平原占五分之一。平原中湖泊占整个面积的一半，主要由热河泉汇聚而成。山庄创造了山、水、建筑浑然一体而又富于变化的园林，它的布局立意、造园手法在中国古代宫苑中占有重要地位。



避暑山庄



外八庙

在避暑山庄的东面和北面，武烈河两岸和狮子沟北沿的山丘地带，共有十一座寺院。因分属八座寺庙管辖，所以通称“外八庙”。这些建筑群陆续建于清代康熙和乾隆年间，是清代藏传佛教的中心之一。承德外八庙建筑雄伟，规模宏大，反映出清代前期建筑技术和建筑艺术的成就。

六、书籍刊印

清代的书籍刊刻与明代相比有过之而无不及。中国古典文化发展到清代正是兴盛发达的丰收期，几千年积累下来的文化典籍，已是如山似海，车载斗量，内容广博，数量空前，而且其中不少的典籍，已经因年代久远漫长而不堪辨识，同时又因文字音、形、义发生的极大变化而难以识读。于是，在文化史上，一个总结整理古籍文化的任务摆在清代人的面前，一个将丰富的中国典籍进行一番筛选、清算的时代已经到来，而这次文化总结整理的过程，主要从书籍出版业体现出来。

《四库全书》

清代所出版的书籍，不但种类繁多，几乎涉及了人们所接触的一切文化科学部类，而且体制庞大，卷帙浩繁，融入了大量的人力、物力和财力。话本、小说、戏曲等著名的有《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《红楼梦》、《聊斋志异》、《儒林外史》以及《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》等；还有学者不畏艰辛，耗尽精力编纂而成的学术巨著，如：《文献通考》《续通典》《清通典》《续通志》《清通志》《续文献通考》《清文献通考》《古今图书集成》《四库全书》《皇清经解》《皇清经解续编》《四库全书总目提要》及佛藏、道藏等等。

其中《四库全书》的编纂，将我国古代浩如烟海的典籍加以编排荟萃，其规模之宏大、编制之精密，不仅在中国出版史上是空前的，在世界文化史上也是屈指可数的。

《四库全书》是清乾隆时编纂的一部丛书，清乾隆三十七年（1772）开始纂修，经十年始成。另外编成《四库全书总目提要》二百

卷、《四库全书考证》一百卷、《四库全书简明目录》二十卷，由总纂官纪昀、孙士毅、陆锡熊主持。《四库全书》为写本，其誊写原定六十人，后加四百人，后因缮写《荟要》又增加二百人。《四库全书》第一份成于乾隆四十六年（1781），第二、三、四份于乾隆四十七年（1782）春缮就。

《四库全书》共收著录之书三千四百六十一种，七万九千三百零九卷，总目中仅存书名未收其书者就达六千七百九十三种，九万三千五百五十一卷。《四库全书》采用我国传统的经史子集四部分类法，于各部之中再分若干类。经部分为十类：易、书、诗、礼、春秋、孝经、五经总义、四书、乐、小学。史部分为十五类：正史、编年史、纪事本末、别史、杂文、记令奏议、传记、史钞、载记、时令、地理、职官、政书、目录、史评。子部分为十四类：儒家、兵家、法家、农家、医家、天文算法、术数、艺术、语录、杂家、类书、小说家、释家、道家。集部分为五类：楚辞、别集、总集、诗文评，词曲。由于卷帙太大，《四库全书》修成后，仅刊印出一百三十四种，二千八百九十一卷，这就是后来的《武英殿聚珍版丛书》。

虽然乾隆帝提倡编修《四库全书》是醉翁之意不在酒，意在借此消灭明末清初的著作中的抗清思想，其谕文曰：“明季末造，野史甚多，其间毁誉任意，传闻异辞，必有抵触之语，正当及此一番查办。”而且又用恐吓的辞语说，“若此次传谕之反复有隐匿存留，则是有意藏匿伪妄之书”，揭示了其集书的真实目的。但在编纂过程中，根据当时的要求，编纂人如纪昀、陆锡熊、邵晋涵等学者确实尽到了校辑的责任，使《四库全书》成为继《永乐大典》之后的又一古代文化宝库。

《古今图书集成》

《古今图书集成》是清朝时纂辑的另一部大类书。康有为说它是“清代第一大书，将秩乎宋之《册府元龟》《太平御览》《文苑英华》，而可与明之《永乐大典》，并竞弘富”。

《古今图书集成》先是康熙时进士陈梦雷编纂，在康熙四十年

（1701）完成初稿，次年缮成清本，初名《古今图书汇编》，后改名《古今图书集成》。后来雍正帝又命蒋廷锡为总纂进行了修整，三年后改编成一万卷巨册，分为六编，三十二典，六千一百零九部，每部中有汇考、总论、图表、列传、艺文等。雍正四年（1726）编排印刷，至雍正六年（1728）完成，共印成六十四部。这是历史上用铜活字排版出版的最大一部类书，分订五千册，分装五百二十三函，每函十册、八册不等，另外编有目录二十册，分装两函。总计五百二十五函，五千零二十册。

正是所谓“贯通古今，汇通经史，天文地理，皆有图记，下至山川草木，百木制造，诲西秘法，元不毕旦，河为典籍之冠。”

书籍出版——三分天下

清代书籍出版系统与宋元相似，仍是政府出版、私人出资版刻和书坊、书肆三分天下的格局。

清朝政府的出版机构最著名者为武英殿修书处和扬州书局等，到了晚清，还有各省设立的如金陵官书局、江楚书局、江苏书局、浙江官书局、安徽官书局、山西官书局、山东官书局、直隶官书局等。这些书局出版的书多为“御纂”和“钦定”的本子，经史居多，诗文次之。

康熙十二年（1673），重视文化的康熙皇帝命令补刻明经厂旧刻《文献通考》的残版，于是在武英殿设立修杤处，让校对官吏、写刻工匠都集聚一处，由负责大臣总领其事。从此以后，武英殿就成了清政府的一个重要的出版机构，清朝历代的官本都由武英殿承刻，内府书籍如实录、圣训、御制诗文、御纂经典、会典、方略等全归武英殿刊版印行。武英殿出版的书籍有《清凉山新志》《圣祖御制文集》《御纂朱子全书》《御纂性理精义》《钦定十三经注疏》《钦定二十四史》等，并辑刊《二十四史》。在乾隆当政的六十年中，武英殿刻印出版经史文集达一百多种。以后数量略减。

政府的出版机构除武英殿外，著名的还有曹寅主持的扬州书局。

曹寅，字子清，号荔轩。康熙时历官通政使、两淮盐政、江宁织造，同时主持扬州书局校勘古籍工作。扬州书局所刻书有《全唐诗》《佩文斋书画谱》《词谱》《佩文斋咏物诗选》《历代诗余》《全唐诗录》《宋金元明四朝诗》《历代题画诗类》等，都是工楷写刻。

武英殿和扬州书局所刻书籍，缮写工致，校勘精审。印刷端庄雅丽，有的还用细薄、洁白的开花纸籍印，尽善尽美，堪称经典。

明清之际，私家集资出版书籍的情况依然十分广泛，当时的私人出版家多兼学者和藏书家，对书籍的校勘了如指掌，对版本的源流胸有成竹。由于对书籍和图书出版事业特别的珍视和偏爱，他们对所组织刻印的书籍精益求精，其成品往往能与宋本媲美。这期间徐乾学主持校刻的《通志堂经解》、清王士祯的诗集《渔洋山人精华录》、黄丕烈的《士礼局丛书》、鲍廷博的《知不足斋丛书》、毕沅的《经圳堂丛书》、孙星衍的《乎律馆丛书》等较为著名。此外，清代私人出资校刻书籍还流行一种所谓“精刻本”，即一些著名文人的著作和前贤诗文皆由名书家精心缮写付梓。这些书籍以写刻工整秀丽、纸墨考究精良而著称。如候官著名书家林佶就手写汪琬撰《尧峰文钞》、陈廷敬撰《午亭文编》、王士祯撰《古夫于亭稿》和《渔洋山人精华录》，这些书被誉为“林氏四写”，备受藏书家珍爱。

清代时，由于政府出版机构和私人出版家都是以正经、正史、文集等为主要出版对象，那些村塾用的四书五经读本、启蒙字书“三字经”和“百家姓”、初学字帖、影盘、尺版、戏曲小说、百科大全、医书药书、民间佛教谈本、历本等等就成为书肆、书坊的产品，这种约定俗成的分工，历经千百年依然没有改变。

关于书坊、书肆的营业情况，胡应麟在《少室山房笔丛》中说：“凡燕中书肆多在大明门之右，礼部门之外，及拱宸门之西。每会试举子，则书肆列于场前。每花朝后三日。则移于灯市。每朔望并下浣五日，则徙于城里庙中……灯币岁三日，城皇庙月三日，至期百货萃焉，书其一也。”

书坊、书肆刻印出版了大量满足下层人民生活需求的用书，加上流转快、需求量大，因而在出版史上影响深远。

刻书家张海鹏

清朝时期许多学者型的出版家和藏书家把出版书籍看成一种高尚的文化事业，为之献出了自己的一生，张海鹏就是其中之一。

张海鹏，字若云，一字子瑜，清代嘉庆间江苏常熟人。出身于书香世家，为县诸生，二十一岁时补博士弟子员，但他绝意仕进，笃志于书籍。其父张仁济以好学读书名重江南，藏书室曰“照旷阁”，内有图书万卷，多为宋元旧刻，十分珍贵。其兄张光基笃学敦行，能继家学，酷爱藏书，使照旷阁之所藏日益丰富，又辑成《礼记诸儒论说》，颇为习礼家称举。侄张金吾亦喜搜求遗籍，辟“诒经堂诗史阁”庄重收存，合家藏旧书，共得八万余卷。但张海鹏以为“藏书不如读书，读书不如刻书”，读书不过益己，刻书却有益于他人。故自中年起，于治经之暇，悉力刊刻古籍，即前人所称“以剞劂古书为己任”者，因而成为一代出版大家。

张海鹏所刻之书，最重要的是三部丛书，即《学津讨源》、《墨海金壶》和《借月山房汇钞》。《学津讨源》是对崇祯间毛晋汲古阁所刻的《津逮秘书》加以精审增删而成的；《津逮秘书》收经、史、释、道、医、画、笔记、诗话、见闻等书一百四十四种，分为十五集，共七百五十二卷。由于旧版年久漫漶，又加考核欠精，海鹏取而汰益之，重编为二十集，共收书一百七十三种，合一千零三十余卷。收存者皆经史实学及朝章典故、遗闻轶事或书画谱录可资考证者，较《津逮秘书》精善。所以用“学津讨源”的书名，是取刘勰所谓“道象之妙，非言不津；津言之妙，非学不传”之义；《墨海金壶》搜集经史子集内有关实学而传本将绝之古籍一百一十五种，共刻七百余卷。所采多出自文澜阁本，也有一部分录自宋刻旧钞。诸如《平宋录》《昭忠录》《江南别录》之类的许多几近绝版但饶有文献价值的古书赖以存留。书名之“墨海金壶”源自《拾遗记》的一则故事：某神通极善书法，从肘腋间取出内盛墨汁的金壶，洒墨著物，即成纯美文字。盖用以比喻搜刻者皆卓异不凡、弥足珍贵之书耳。《借月山房汇钞》是以张海鹏本人的书斋命名的大型丛书。所选皆明清学者（包括其本人）有文献价值或研究价值的学术著作。内容含经说、杂史、传记、诸子、艺术、小说、诗文评等等，资料极为珍

贵。共收书一百三十五种，分为十六集。

除以上三部丛书外，张海鹏还据影宋钞本重新校勘并刻印了重要的类书《太平御览》，纠正了原刻的不少讹误。又帮助侄子张金吾搜集金源氏文献，使汇刻成《金文最》一书，成为迄今为止收存金代作品最多，堪与《唐文粹》《宋文鉴》《元文类》《明文海》相比的一部断代文集。他还协助张金吾收采宋元以来经说，使共得经说八十余种，编刻成《诒经堂读经解》，可补《通志堂经解》之缺。

梁启超在《清代学术概论》中论及清代图书刊刻和出版事业的兴盛时说：“其时刻书之风甚盛，若黄丕烈、鲍廷博辈固自能别择雠校，其余则多有力者，欲假此自显，聘名流董其事。乃至贩鸦片起家之伍崇昭，亦有‘粤雅堂丛书’之刻，而其书且以精审闻，他可推矣。”正是在这样浓厚的氛围中，中国古代文化的优秀成果才得以集成、保存并弥漫开来。

附录

大事年表

明·清

1368年

·朱元璋在应天称帝，国号明（1368～1644），建南京城

·罗贯中著成《三国演义》，施耐庵著成《水浒传》

1369年

·以朱元璋出生地临濠（今安徽凤阳东）为中都

1370年

·宋濂等续修《元史》成

1377年

·建衍圣公府，为中国现存规模最大的邸院建筑群

1380年

·以谋反罪杀胡惟庸，株连数万人

·罢中书省，废丞相制，政归六部

1381年

·分里甲登记户口，定赋役编订黄册

·建山海关。明长城东起鸭绿江，西到嘉峪关，长六千多公里

1405～1433年

·郑和等七次出使西洋，历三十余国

1407年

·《永乐大典》成书

1414年

·诏修《四书》《五经》《性理大全》。1417年颁行，定为生员必读书

1417年

·在北京始建承天门（后称天安门）

1420年

·在北京建成世界最大宫殿建筑群。后有扩建

·始建北京太庙

·始建天坛，其中祈年殿为中国现存最大坛庙建筑

1421年

·迁都北京，以南京为留都

·始建社稷坛

1424年

·在北京昌平始建明十三陵

1426～1435年

·景泰蓝工艺成熟

1513年

·本年前后，苏州建拙政园

1518年

·佛郎机（葡萄牙）使者至中国

1529年

·王守仁（1472～1529）卒

1534～1536年

·北京建皇史

1555年

·玉米传入中国，时称玉麦

1567～1619年

·隆庆、万历年间，《金瓶梅》问世

16世纪70年代

·吴承恩著成《西游记》

1578年

·李时珍的《本草纲目》成书

1600年

·意大利耶稣会传教士利玛窦到北京，获准传天主教

1602年

·李贽卒

1616年

·努尔哈赤称汗，国号金，史称后金

·汤显祖（1550～1616）卒。著有《牡丹亭》等传奇

1633年

·徐光启卒。著有《农政全书》，曾与利玛窦合译欧几里得《几何原本》

1636年

·皇太极在盛京即帝位，改国号为清（1636～1911）

1637年

·宋应星著《天工开物》初刊，为总结手工业和农业生产技术巨著

1641年

·徐弘祖（1586～1641）卒。著有《徐霞客游记》

1646年

·冯梦龙（1574～1646）卒。辑有话本《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》

1679年

·蒲松龄所著《聊斋志异》约成书于本年前后

1682年

·顾炎武（1613～1682）卒。著有《日知录》《天下郡国利病书》等

1688年

·洪昇撰成传奇《长生殿》

1692年

·王夫之（1619～1692）卒

1694年

·北京始建雍和宫

1695年

·黄宗羲（1610～1695）卒。著有《宋元学案》《明儒学案》《明夷待访录》等

1699年

·孔尚任撰成传奇《桃花扇》

1703年

·始在承德建热河行宫（避暑山庄）

1707年

·彭定求等编《全唐诗》成书

1709年

·北京始建圆明园

1716年

·《康熙字典》成书

·《格萨尔王传》在北京雕梓

1726年

·铜活字排印大型类书《古今图书集成》

1735年

·《明史》成书

1749年

·方苞卒

1750年

·始建清漪园，后改名颐和园

1754年

·《儒林外史》作者吴敬梓卒

1761年

·文字狱迭起

1762年

·设伊犁将军，总统新疆南北两路事务

1763年

·曹雪芹卒。著有《红楼梦》

1765年

·郑板桥卒

1773年

·开《四库全书》馆

1777年

·戴震卒。有《戴东原集》

1790年

·四大徽班进京演出，京剧逐渐形成

1801年

·章学诚卒。著有《文史通义》等

1804年

·钱大昕卒

1807年

·英国人马礼逊来广州，为基督教（新派）第一个来华传教士

1815年

·段玉裁卒

1832年

·王念孙卒

1840年

·6月，英国发动鸦片战争

1841年

·龚自珍卒

1842年

·魏源完成《海国图志》五十卷

1851年

·1月11日，洪秀全建太平天国

·太平天国颁布《天朝田亩制度》

1872年

·4月，《申报》在上海创刊

·8月，容闳率中国第一批留学生三十人赴美

1886年

·天津《时报》创刊，英国人李提摩太主笔

1887年

·英美传教士在上海创立广学会，发行《万国公报》

1893年

·毛泽东（1893.12.26～1976.9.9）生于湖南湘潭韶山冲

·郑观应《盛世危言》出版

1895年

·4月，李鸿章与伊藤博文签订中日《马关条约》

1897年

·2月，商务印书馆创立

1898年

·命孙家鼐管理京师大学堂

·9月21日，百日维新失败

·严复译《天演论》刊行

1899年

·河南安阳小屯村发现殷墟甲骨卜辞

·在敦煌石窟发现藏经洞（一说次年发现）

1902年

·2月，《新民丛报》在日本横滨创刊

1903年

·4月，邹容写成《革命军》，风行全国

·6月，《苏报》案发生，章炳麟等被捕

·陈天华著《猛回头》《警世钟》，在日本出版

1904年

·3月，《东方杂志》创刊，为中国近代历时最长的大型综合性杂志

1905年

·11月，同盟会机关报《民报》在日本东京创刊

·南洋兄弟烟草公司在香港开设

·复旦大学成立

History of Chinese Culture

中国文化简史

百家争鸣与大一统

春秋战国秦汉文化简史

王立 —— 主编



北京出版集团公司
北京出版社

中国文化简史
百家争鸣与大一统
春秋战国秦汉文化简史
王立 —— 主编

目录

春秋战国
一、理性思辨时代的到来——百家争鸣
天子失官学——士的崛起
儒学的兴起与流传
孔子——为了理想而来，为了理想而离开
孟子——正义在胸的儒丈夫
荀子——儒学新天地的开拓者
道家的理想
老子——跨越时空的智者
庄子——浪漫的民间诗人
墨子——黑暗王国的理想主义者
韩非子——帝王术的鼓吹者
思想的交汇——稷下学宫
二、现实与浪漫——中国文学的两大传统
《诗经》——朴素的歌声
屈原与他绮丽张扬的楚辞艺术
三、叙事与说理——先秦散文的主旋律
《孟子》——气势浩然的辩言
《庄子》——哲学的天籁
《左传》——乱世的青史
《战国策》——隽永的说辞
秦汉
一、秦汉时代的恢宏豪放
从百花争妍到四海归一
楚文化——浪漫与神秘
齐文化——务实求功
燕赵文化——慷慨悲歌
西秦的崛起——从政治统一到文化统一
汉文化——楚文化与秦文化的合流
浓厚迷信色彩的信仰
多神教与神仙方术

儒学·经学·谶纬
对外交流——会通中西
流风东被
开化南方
沟通西域的丝绸之路
帝国建筑——壮丽以重威
都城风貌——威武壮丽
宫苑园林——巨丽堂皇
陵墓造型——高若山陵
乐舞百戏——刚健优雅
雅乐与俗乐
太乐和乐府
健美宏大的乐舞
大型歌舞剧——相和歌与鼓吹乐
角抵百戏——丰富多彩
体育世界——活泼多姿
秦汉时期的艺术风格
雕塑品味——沉雄豪迈
画像石和画像砖——凝固的生活旋律
书法艺术——承前启后的转变
文学殿堂——铺张扬厉
论说散文——指点江山
历史散文——雄视百代
汉代大赋——铺陈夸张
二、东汉的起承转合
艺术风格——现实与细致
雕塑品味——走向世俗和生动
绘画主旨——从仙界到人间
文学艺术——直面现实
乐府民歌
文人五言诗
抒情小赋
信仰世界——再造传统

佛教东来
原始道教形成
附录
春秋战国·秦汉
返回总目录

前　言

青山依旧在，几度夕阳红

折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。

中国古代文化，恰似长夜浩瀚的星空，令人向往迷醉。

这样的星空，让人无论是在细雨如麻的黄昏还是在初雪飘飞的清晨，都会情不自禁地想起。想起若隐若现的圣贤思绪、气象万千的金戈铁马、婉转绵长的书道传承、潇洒风流的诗情画意，甚至湮灭消失在历史银河中的峨冠博带、丝绸之路上的宛马驼铃……

天高野阔，星空浩瀚，历史无穷。

中国古代文化史便是研究犹如神秘星空的中国古代文化产生、发展、演变及其规律和特点的一门学科。长期以来，人们对于“文化”的概念和内涵有很多种不同的理解，大体而言，广义的文化概念是指人类所创造的物质文化和精神文化的总成就，而狭义的文化则是专指精神文化而言，即社会意识形态以及与之相适应的典章制度、政治和社会组织、风俗习惯、学术思想、宗教信仰、文学艺术等。本书所要论及的古代文化史，则是侧重古代学术思想、道德教育、宗教信仰、文学艺术、建筑风格、民俗风尚和相互作用、相互影响的中外文化交流以及隐藏在其中的时代风骨和文化特色。

但是，与以往包罗万象、千篇一律的文化史不同的是，本书展现了历史发展中最关键的观念和物质文明中最动人的细节。

在分期上，本书不拘泥于以往的通史，而以时代反映出的文化气韵为主线，从先秦的自由争鸣到秦汉的大美气象、从魏晋南北朝的多元洒脱到隋唐的恢宏壮美、从宋代的转向内在到清代的“夕阳无限好，只是近黄昏”，将那些年代缤纷如许的时代精神和各具特色的心理特征，沥干了时间的水分而抽象出来。刘勰曾经用“枢中所动，环流无倦”的生动比喻

来说明文学风格的变化是有规律的，而比文学复杂深奥得多的文化史同样也是兼具时代特色和共性的。

在内容上，本书不求面面俱到，而取最具特色的吉光片羽。春秋战国的理性思辨，秦汉的大美建筑和音乐，魏晋的多元思想、意到笔随的书艺，盛唐的诗歌，宋元的词山曲海，明清的文学天地的“古今笑谈”等等，都作为滋润后世的不竭清泉而被凸显了出来。

徜徉历史浩渺之长河，追寻前辈先贤之足迹。

上下五千年，纵横八万里。千古兴亡多少事？悠悠，不尽长江滚滚流！

甲申年暮春于北京

春秋战国

中国古代文化史上的首个盛世

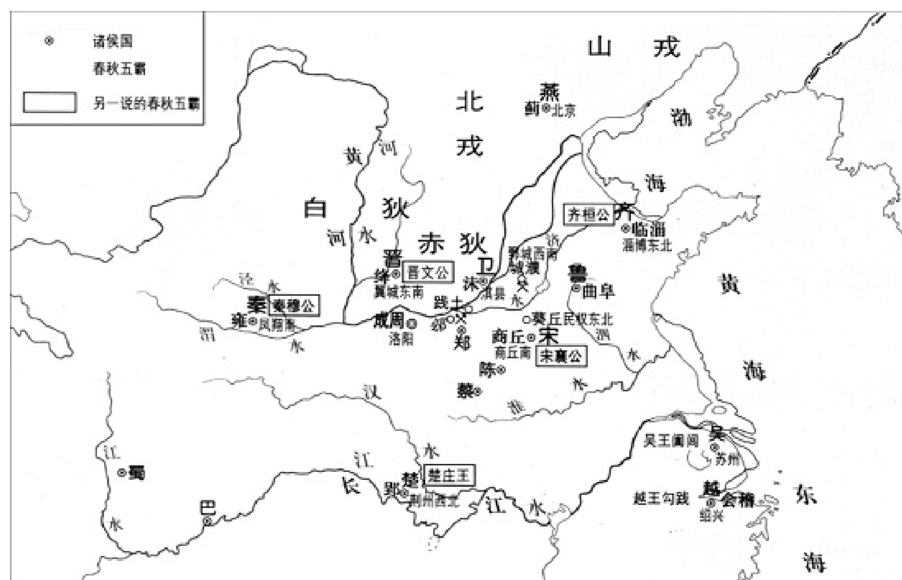
公元前770年，面对来自异域的威胁，周平王在贵族和诸侯的护卫下，从镐京（今陕西西安）东迁到洛邑(今河南洛阳)，此后衰落的周朝被称为东周。从此周王朝失去了控制四方诸侯的力量，中华民族的历史进入了一个特殊而绚丽的时代，即春秋战国时期（前770～前221）。

在此前的公元前841年，历史上恶名昭著的周厉王的残暴统治终于导致了“国人暴动”，周厉王出逃，朝政由诸侯共管，史称“共和行政”，这一年就是共和元年，这是中国历史确有纪年的开始，但是随着夏、商、周断代工程的进展，这一结论也许会受到新的挑战。尽管三代及其以前的历史在时间纪年上还蒙昧不清，但我国古代文明的成就是世界瞩目的，考古实践已经证明了这一点。正是在早期文化积淀的基础上，才有了后来中国古代文化史上的第一个盛世。

“高岸为谷，深谷为陵。”《诗经·十月之交》中的这句话，形象而又经典地描述了春秋时期社会的翻天覆地的变化：天子失却了对诸侯的权威，诸侯国间的兼并战争此起彼伏，等级阶层流动变化，学术下移，“士”阶层兴起，学术与思辨之花滋润成长……“战国者，古今一大变革之会也。”王夫之的这句话一语中的。依然是诸侯林立，只是高高在上的已经不再是世家大族，而是新兴的统治者，他们集中力量为生存和争霸而奋斗，于是适应社会变动的改革在各国酝酿开来。伴随着政治、经济等方面的激烈而深刻的变革，在思想文化领域出现了中国历史上百家争鸣的群星璀璨时代。

一、理性思辨时代的到来——百家争鸣

“道术将为天下裂”，这是一个辉煌的开始，而不是往昔悲哀的结局，正是有了这样的开端，才形成了争鸣的焰火。百家争鸣既是各个学派之间的交锋与激荡，又指学派巨子对诸侯的游说，这是学以致用的实践。《汉书·艺文志》说：“诸子十家，其可观者，九家而已。皆起于王道既微，诸侯力政，时君世主，好恶殊方。是以九家之术，蜂出并作，各引一端，崇其所善。以此之驰说，取合诸侯。”士作为文化的载体，成了争鸣的主体，于是与以“辩”干世主、行己道为特色的战国政治生活背景相适应，论辩和游说成了争鸣的重要主题，各家各派竞相展颜。西汉初的司马谈把诸子百家概括为阴阳、儒、墨、名、法、道六家，西汉末年的刘歆则把其概括为包括农、纵横、杂、小说在内的十家，而在这十家中，最重要最突出的莫过于道家、儒家、墨家和法家了。



春秋列国形势图

天子失官学——士的崛起

士的崛起是春秋战国之际的显著变化。

这一阶层在中国古代首个“礼崩乐坏”的时代留下了活跃的思想和忙碌的身姿。他们从巫士手中接过了原本垄断的教育指挥棒，不遗余力地宣传自己的思想和主张，时刻不忘地思考社会变迁；他们疲于奔命地在各国之间穿梭，有着强烈的参政意识和入世情节……春秋战国时期，士已经成为社会的重要力量，他们通过自己的方式影响着国君的决策和社会倾向，又在社会的另眼看待中实现了自信心的高涨和活跃，于是士作为政治智囊、军事参谋、外交使节和思想精英，连同他们的思想和影响，都光辉体面地被载入了历史。

士的说法很早就有了。据《尚书·尧典》记载，在舜的时代主管刑罚的皋陶就曾经被任命为“士”。从传统观念来看，春秋以前的士是同宗法、等级制紧密联系在一起的，《左传》桓公二年晋大夫师服说：“吾闻国家之立也，本大而末小，是以能固，故天子建国，诸侯立家，卿置侧室，大夫有贰宗，士由隶子弟，庶人工商各有分亲，皆有等衰。”殷商和西周早期的“士”属于统治阶级，虽然只是宗法等级制中的低级贵族，但有一定的政治地位。据古代文献所载，人们习惯上将这一时期的宗法等级社会结构排列为：天子——诸侯——卿大夫——士——庶人。可见士是位于卿大夫与庶人之间、有一定食田、有一定庶民为他们服务的低级统治阶层，他们只能依附于卿大夫而
存在。

但是，在春秋中晚期，礼崩乐坏，原有的森严的等级制度被摧毁，随之而来的诸侯争霸对人才的需要又为士阶层施展才学提供了广阔的天地，这样，历史的转变为“士”摆脱对卿大夫的依附而获得独立和生机带来了前所未有的契机。



大盂鼎铭文

士的崛起，原因是多方面的。生产力的发展是无论何时都不能忽略的因素。铁器的发明和使用为社会创造了更多的财富，经济因素加速了社会变革和旧秩序解体，也就促进了不同阶层间的流动。体现在士的来源上就是一部分贵族，主要是卿大夫，身份下跌，颓降为士。前一阶层地位的下降，如葛兆光在《七世纪前中国的知识、思想与信仰世界》里所说的，“造成了春秋时代思想与知识权力的下移”。同时为士的另一个来源提供了便利。

另一方面来源就是大量身份卑微但是受过教育、或谋略或勇武的人地位上升为士，他们“形成一个不拥有政治权力却拥有文化权力的知识人阶层”。《吕氏春秋·博志》记载了这样一个很典型的例子：“宁越，中牟之鄙人也，苦耕稼之劳，谓其友曰‘何为而可以免此苦也？’其友曰‘莫如学，学三十岁则可以达矣。’宁越曰‘请以十五岁。人将休，吾将不敢休；人将卧，吾将不敢卧。’十五岁而周威公师之。”如果说孔子时代的士还只能要么为纯粹的理想徒劳奔波，要么是卿大夫的家臣的话，那么战国时期的士则要风光得多——一方面“合则留、不合则去”的原则体现了他们的自由和随意，另一方面对士的礼遇也已经成为社会的共识，甚

至在某种程度上，它还被与“一国之君至少要礼贤下士才能治国”联系在一起。

社会财富的增加使得大批士“不耕而食”成为可能，尤其是在他们发现这一点并不难实现以后，影响到整个社会的利欲心的膨胀，这不仅使诸侯国君践踏礼俗，就是小民也在蠢蠢欲动伺机追求自己的人生梦想。当上古原始的宗法制度受到严峻挑战、原本平静的生活变得骚乱的时候，正是这些有识之士首先看到了社会变革的曙光，于是他们凭借心智和口舌开始重新寻找生活出路和进行人生价值定位，他们的自我觉醒的实践以及由此而带来的自信的结果，使他们越来越活跃。此时，作为文化知识的掌握者，他们依靠知识和技能立足于社会。

春秋战国之际，依靠文化知识而获取职业的新兴士人以孔、墨两家弟子最为典型。《吕氏春秋·尊师》记载：“子张，鲁之鄙家也；颜涿聚，梁父之大盗也，学于孔子；段干木，晋国之大驵也，学于子夏；高何、县子石，齐国之暴者也，指于乡曲，学于墨子；索卢参，东方之巨狡也，学于禽滑黎。此六人者，刑戮死辱之人也。今非徒免于刑戮死辱也，由此为天下名士显人，以终其寿，王公大人从而礼之。此得之于学也。”而战国前期，以宁越为代表的“中牟之民，弃田圃而随文学者邑之半”的情形，更说明庶人为学改变身份上升为士人已经成为一种社会风气。



同时，这些有知识、思想和谋略的人用自身的行动突显了自身的价值。他们能对时势作出较为准确的判断，能为国君霸业提供更多获胜的筹码，因此他们赢得了最高统治者的信任和重用，从而在当时的政治和军事斗争中发挥着日益重要的作用。而且，那些有宏图之心的国君为了实现自己的政治抱负就必须招揽人才，这也为士的崛起开辟了市场。顾炎武在《日知录·士何事》中说："士、农、工、商，谓之四民，其说始于《管子》。三代之时，民之秀者乃收之乡序，升之司徒而谓之士……春秋以后，游士日多。《齐语》言桓公为游士八十人，奉以车马衣裘，多其资币，使周游四方，以号召天下之贤士，而战国之君遂以士为轻重，文者为儒，武者为侠。"

士的崛起，是社会变革和旧秩序解体的产物，它反过来又进一步对旧有的宗法制社会模式形成强烈的冲击。正是由于士阶层的崛起和由之而来的思想的碰撞，才碰撞出春秋战国时代"百家争鸣"的智慧之火，并使其成为代代相传的中华文化因子的一部分。

儒学的兴起与流传

春秋战国基本上是中国文化由以宗教意识为主体的思考向以哲学思辨为主体的思考过渡的时代，在王室权威不在、"天无天子，下无方伯"的时候，对传统的反思和怀念似乎就更加名正言顺了。正如牟宗三在《中国哲学十九讲》中论先秦诸子起源时所讲的那样，孔子创立儒学和老子讲无为之道，都是针对"周文疲弊"有感而发。孔子开创的儒学是最有生命力和影响力的——对孟子、荀子的影响还仅仅是开始而已。在孔子的带领下，孟子、荀子等人在先秦时代相继踏上了儒家道德哲学的求用之路，经历了从"仁"到"仁义"，从"性善"到"性恶"的转变之后，儒家理想越来越接近政治和实用了。

孔子——为了理想而来，为了理想而离开

“生活在春秋末期的孔子绝对不是像后来我国封建社会的统治者所吹捧、所神化的那样，是什么不食人间烟火的‘文宣王’“大成至圣先师’等等，他也是一个现实社会中有血有肉的人。”这是汤一介在《孔子这个人和他的那个时代》一文中对孔子形象的朴素辩白。在九鼎失却原位、三礼流失民间的时代，孔子是个地地道道的理想主义者，他带着“仁”“礼”的信念，执著地往返在理想与碰壁之间，就连宋人蔡季通也说：“天不生仲尼，万古长如夜。”



孔子画像

孔子（前551～前479），名丘，字仲尼，春秋末期鲁国人。儒家学派的创始人，伟大的思想家、教育家。孔子的远祖是宋国贵族，殷王室的后裔。周武王灭殷朝后，封殷宗室贵族微子启于宋，正是孔氏的远祖。孔子六世祖孔父嘉曾任宋大司马，后来被杀，其后代便避难奔鲁。孔子父亲名纥，字叔，又称叔梁纥，是一名以勇力著称的武士。据说叔梁纥是老来得子，这个“九尺又六寸”的“长人”就是孔子。

孔子早年丧父，家道衰落，他自己也说过：“吾少也贱，故多能鄙事。”孔子年轻时曾做过管理仓廪和放牧牛羊的小官。虽然生活贫苦，但十五岁就“志于学”。三十岁以后，就开始授徒讲学了。凡带上一点“束脩”的，都被收做学生，如颜路、曾点、子路、伯牛、冉有、子贡、颜渊等，他们是较早的一批弟子。孔子的授学打破了“学在官府”的传统，进

一步促进了学术文化的下移。后来鲁国发生内乱，孔子便奔齐，不见用而重返鲁，“退而修诗书礼乐”。在五十一岁的时候，孔子受聘为鲁国的中都宰，“行之一年，四方则之”，遂由中都宰迁升司空，再升为大司寇。之后孔子为加强公室，抑制三桓，援引古制“家不藏甲，邑无百雉之城”，提出“堕三都”计划，在实践受阻后，他又带领颜渊、子路、子贡、冉有等十余弟子离开“父母之邦”，开始了长达十四年之久的周游列国的颠沛流离生涯，这一年孔子已经五十五岁了。

鲁哀公十一年（前484），六十八岁的孔子回到了鲁国，之后致力于整理文献和教习子弟。他系统地整理了中国文化的宝典，除删《诗》《书》、订礼乐之外，他又集中精力，根据他本国鲁国的历史资料，著作了一部有名的历史和历史哲学的书——《春秋》。鲁哀公十六年（前479）孔子去世。最能体现孔子思想的著作就是《论语》，这是孔子的弟子及再传弟子们记载孔子及其弟子言行的书，共分二十篇，约二万字。

在那个礼崩乐坏的时代，孔子政治主张的核心就是“礼”、“正名”和仁政。孔子是推崇周礼的，“周监于二代。郁郁乎文哉，吾从周。”身为殷人的后裔却推崇周礼，正像他在《为政》中认为的“殷因于夏礼，所损益，可知也；周因于殷礼，所损益，可知也。其或继周者，虽百世，可知也。”孔子确是坚持这样的原则的，当他看到诸侯们有违礼法的举动时，他愤怒极了；就是对他喜爱的弟子颜渊，他也力排众议，坚决反对厚葬。当然，孔子并不是盲目地推崇周礼，他也主张对周礼进行适当、温和的改良，他在《论语》卷二《为政》中说道：“道之以政，齐之以刑，民免而无耻；道之以德，齐之以礼，有耻且格。”他主张用“德”和“礼”来补充“政”和“刑”的不足，“上好礼，则民莫敢不敬。”把礼看做是维护统治秩序的重要依据。

子路曰：“卫君待子而为政，子将奚先？”子曰：“必也正名乎！”子路曰：“有是哉，子之迂也！奚其正？”子曰：“野哉，由也！君子于其所不知，盖阙如也。名不正，则言不顺；言不顺，则事不成；事不成，则礼乐不兴；礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中则民无所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已矣。”孔子的理由是名分不正，说出话来就不顺；说出话来不顺，事情就做不成；事情

做不成，礼乐就兴不起来；礼乐兴不起来，刑罚就不能得当；刑罚不能得当，人们就会连手足都不晓得安放在哪里好。所以君子一定要出个名分，事情才可以处理得当。齐景公问政于孔子，孔子对曰："君君，臣臣，父父，子子。"希望把由社会变动而破坏的"名""实"关系匡正过来，这是他对僭越礼法、暴力混乱的社会现实提出的挑战，这无疑就是孔子四处碰壁的一个因素。当诸侯们都为贪欲驱使着跃跃欲试的时候，谁会驻足思考一下它是否符合古礼呢？

举贤能，行仁政，也是孔子的重要政治主张。他希望能通过教化来治理国家，反对利用武力，同时强调对君主的教化。孔子倡导的这种政治关系是一种道德教化关系，他并不是要君主们放弃自己的权力，也不是要开启以权利、利益要求为主的民智，而是"民可使由之，不可使知之"，这种道德教化要放在治理民众的政治核心位置，而且他也强调君主自身的修养和道德品质在政治中的重要地位，使其所具有的修养和品质在政治管理上体现出来，惠施于民。

"仁"是孔子伦理思想的核心，它是孔子在《论语》中使用频率最高的词之一。正是在这个基础上，他极力倡导国君实行仁政。对于"仁"的解释，散见于《论语》的许多条目之中，它以或问或答或自语的形式出现，因人、因时、因地而有不同的阐发。

孔子的弟子颜渊、仲弓、司马牛、樊迟、子贡等都曾向孔子问"仁"，而对于这些才智各异、禀赋不同的学生，孔子做出的答复是相互不同的，他答复颜渊的那句话是阐述"仁"最清楚的了："克己复礼为仁，一日克己复礼，天下归仁焉。""克己"就是约束自己，"复礼"就是把不合礼仪的言行纳入礼的规范，也就是说"仁"就是使自己的言行符合礼法，从而解释了"仁"与"礼"的关系，可见"仁"的标准就是"礼"。"克己复礼"的具体内容在孔子看来就是"非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动"。他要求统治者能主动约束自己的言行，成为"仁者"。在孔子看来，"仁"的含义是广泛的，它包括"忠""信""勇""孝"等一切符合"礼"的范畴。《论语》记载："子张问仁于孔子。孔子曰：'能行五者于天下为仁矣。'请问之，曰：'恭、宽、信、敏、惠；恭则不侮，宽则得众，信则人任焉，敏则有功，惠则足以使人。'"

有人把“仁”归结为“忠恕”二字，其实孔子决不主张愚忠和滥恕，他总是区别对待“邦有道”和“邦无道”两种情况。追求“仁”，有很多条道路，但是孔子最欣赏的则是“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”。于是在那次有名的子路、冉求、公西华和曾点纷纷讲述自己志愿的对话中，夫子才会“喟然叹曰：‘吾与点也’”，那就是“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”。只有这样的志向才是在寻美的过程中实现个体人格和人生自由，这与孔子毕生所追求的立身处世的最高境界——仁，是和谐统一的。如李泽厚在《美学三书》中所言：“这个仁学的最高境界恰恰不是别的，而是自由的境界，审美的境界。”

孔子在天命鬼神观上态度暧昧，一边承认自然之天的四季运转和万物生长，一边还说“获罪于天，无所祷也”。对鬼神的态度也一样，他一方面赞美禹对鬼神的孝顺，一方面又说祭祀与自己无关的鬼是谄媚的行为，这就像他奔走各国之间，希望有所见用，却口口声声称“君子不器”一样。在认识论上，他认为：“生而知之者，上也；学而知之者，次也；困而学之，又其次也；困而不学，民斯为下也矣。”尽管如此，他从来没有称许过任何人是“生而知之”的，而是主张“学而知之”。他的“叩其两端而竭焉”的中庸论调是其学术富有强大生命力的重要原因。

孔子在个人成长和人格修养上有很多精到的见解，他强调“兴于《诗》，立于礼，成于乐”和“志于道，据于德，依于仁，游于艺”。一方面注重技艺的获得，另一方面也强调审美愉悦的实现，将人格修养的最高境界理解为一种自由的艺术境界，而不是刻板的道德境界。李泽厚对此评论为：“在志于道等之外提出游于艺，表现了孔子对于人的全面发展的要求，主张人应当在驾驭客观世界的规律性中取得身心的全面自由，同时也说明了孔子对艺术在实现人的全面人格理想中的作用的重视。”孔子本人也是这样追求的，他对音乐有着极为浓厚的兴趣，曾“访乐于苌弘”“在齐闻《韶》，三月不知肉味”，特别是“困于陈蔡”时还“七日弦歌不绝”。对于《诗》，他更是“三百五篇皆弦歌之”。

也正是他这样的崇高追求和人格魅力吸引了一批批的追随者。“有教无类”的口号打破了学在官府的垄断，孔子在民间的土壤里撒播了至少三千粒种子，这使得孔子的理论在他去世后的岁月里，依然能够如同星辰

般在各处闪亮。

孟子——正义在胸的儒丈夫

孟子（前372？~前289），名轲，邹人，是孔子的孙子子思的再传弟子，战国中期儒家学派的著名代言人。

孟子生活在暴力与阴谋交织的战国时代，像他极力推崇的圣人孔子一样，他高举唐尧三代之德和仁政、王道之旗，自以“王者师”的身份奔走呼号于诸侯国之间，甚至在年近七十的时候，还怀着青年时代的激情，义正词严地劝说梁惠王实行仁政王道，结果也只能像当年的孔子一样，在一个地方失望之后又去别的地方寻找新的希望。在齐国，他得到的待遇要好一些，做了齐宣王的卿士，然而他也只能是摆设在仁义桌上的一个花瓶而已，当他意识到自己的尴尬处境之后，他又一次选择了离开。

孟子在暮年选择了和孔子一样的生活，退居故乡，只和公孙丑、万章等学生一起“序《诗》《书》，述仲尼之意”，《孟子》一书就是在这样的情况下完成的，它浓缩了孟子思想的精华。

孟子十分推崇孔子，认为“孔子圣之时者也，孔子之谓集大成”“自有生民以来，未有盛于孔子也”。他以孔子的继承人自任，认为“五百年必有王者兴”，从尧舜到商汤，从商汤到周文王，都是经过五百年，从周文王到孔子有五百多年，到他那时又有一百多年，因此“以其数则过矣，以其时考之则可矣”。

孟子继承孔子学说的同时还把孔子的“仁”发展为政治上的“仁政”。他主张国君要“推恩”“推其所为”“以其所爱及其所不爱”，也就是国君要把本性中的“善”加以推广，能够做到这样，就是所谓“仁”；他曾竭力排斥“利”而讲究“仁义”，主张推行“仁政”，实行“王道”；他极力提倡效法先王，尧舜、文王都成为了他宣传自己主张的王牌：“尧舜之道，不以仁政，不能平治天下。”“文王视民如伤。”“师文王，大国五年，小国七年，必为政于天下矣。”孟子在此基础上把政治分为了“霸道”和“王道”两种，即“以力假仁者霸”，“以德行仁者王”，而“王道”正是他所追求的“仁

政”。“施仁政于民，省刑罚，薄税敛，深耕易耨”“尊贤使能，俊杰在位”等是他具体的施政主张；孟子还从统治基础的角度提升了民众的地位，提出了“民为贵，社稷次之，君为轻”的前卫思想。“故凡同类者，常相似也。何独至于人而疑之？圣人与我同类者”。这已经是开宗明义的人的本体论宣言了。也许等级观念已经不再是一块没有缝隙的铁板，贵族、没落贵族的气息在孟子身上已经微弱得近乎停止了呼吸，他才可以扫却那种普遍的皈依感，站在另一个对立的角度——民间视角——来重新审视王权。“闻诛一夫纣矣，未闻弑君也。”这就是他对纣王悲剧下场的看法，因而君主“与民同乐”“同忧”就是十分必要和合理的了。

孟子曾借《诗经·大雅·灵台》中文王建灵台的历史故事，向梁惠王阐述与民同乐的重要性和之后意想不到的快乐，并且把它和天下人诅咒纣王早亡的故事进行意味深长的对比。可是结果呢？司马迁在描写邹衍受到君王的礼遇，如日中天的时候，也顺便道出了孟子的窘境：“岂与仲尼菜色陈蔡，孟轲困于齐梁同乎哉！”“持方枘而内圆凿，其能入乎？”也许从孟子初见梁惠王时所遭受的那种怀疑和不屑就可以嗅出后来的结局：“叟，不远千里而来，亦将有以利吾国乎？”正如南怀瑾在他的《孟子旁通》中所说的那样“便是梁惠王对孟子的称呼，既没有像春秋时代诸侯对孔子的敬重，尊称一声夫子；也没有像战国当时诸侯们礼贤下士的作风，尊称一声先生。他却干干脆脆地称呼一声‘叟’。”

“孟子道性善，言必称尧舜”，性善论是孟子学说的主要出发点。他认为“恻隐之心”“羞恶之心”“恭敬之心”“是非之心”，本来人人都有，这是天生的仁、义、礼、智的根苗，人们口、耳、目等感官的反映是相同的，因此人心也是相同的。正因为人都有同情心，也就是“仁”的萌芽，那么把这种同情心扩而充之运用到政治中去，就是“仁政”了。孟子倡导的这种“性善论”成为了儒家政治学、伦理学、哲学的根基之一。那么，为什么人有不善的呢？孟子认为这是由于外界事物的陷溺，由于没有对原来的善性加以培养而造成的。为了避免外界事物的引诱，首先要从“不动心”和“寡欲”做起，认真扶植仁心的苗子，最后“养浩然之气”，这种气充塞于天地之间，便可以回复和扩充人们的善性了。这就是孟子倡导的修身理论。

蔡元培在《中国伦理学史》中说：“孔子以君子代表实行道德之人

格。孟子则又别以大丈夫代表之。其所谓大丈夫者，以浩然之气为本。”可见，孟子所推崇的理想人格就是大丈夫。

有一次，孟子与纵横策士景春进行了一场关于什么样的人才能称得上是大丈夫的辩论。景春十分推崇当时的纵横家公孙衍、张仪等人，认为他们“一怒而诸侯惧，安居而天下熄”。孟子却不同意景春的意见：“是焉得为大丈夫乎？子未学礼乎？丈夫之冠也，父命之；女子之嫁也，母命之，往送之门，戒之曰：‘往之女家，必敬必戒，无违夫子！’以顺为正者，妾妇之道也。居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道。得志与民由之，不得志独行其道。富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈。此之谓大丈夫。”就是说男子长大成人行冠礼的时候，由父亲主持其事，并加以教导；女儿出嫁时，母亲将她送到门口，并告诫说：到了婆家，一定要恭敬谨慎，不要违背丈夫的意志！以婉顺为准则，这是妇人女子之道。要居住在天下最宽大的住宅——仁里面，站在天下最高大的位置——礼上面，走天下最光明的大路——义。得志时能与老百姓一起循着大道前进；不得志时，也要独自坚持自己的原则。厚禄高官不能扰乱心智，家贫位卑不能改变操行，威力相逼不能挫倒志气，这样的人才称得上是大丈夫。

为了达到这样的精神境界，孟子强调人要在艰苦中磨炼意志。因此，他说：“故天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，增益其所不能。”

也许这种凛然难犯的铮铮傲骨正是孟子令人特别心仪的地方。“王何必曰利？亦有仁义而已矣。”就是如此针锋相对。

荀子——儒学新天地的开拓者

作为混乱时代的最后一个儒家代表，荀子对儒学的振兴功不可没，尽管后来韩愈和理学大家们极力把他排除在儒家道统之外。儒学经过孔子与孟子的理论建设和周游谏说，已经成为了当时的“显学”，然而这套道德理想在现实政治中并没有受到实践上的青睐。在诸子纷论的压力中，荀子及时地整合诸家思想，继承和创新孔孟之学，开拓了儒家新局面，使儒学在与现实政治结合的道路上越走越近。

荀子（前325？~前235？），名况，字卿，汉朝时为避汉宣帝刘询讳，称孙卿，战国时期赵国人。据《风俗通义·穷通》记载："齐威、宣王之时，聚天下贤士于稷下……孙卿有秀才，年十五始来游学。"然而齐国君刚愎自用，在劝谏不从、诸儒"各分散"后，荀子就去了楚国。齐襄王在位时（前283~前265），荀子又回到齐国稷下学宫讲学，并三次被推为祭酒。

在范雎相秦期间（前266~前255），荀子迈出了儒家开拓性意义的一步——入秦。这位年已花甲的儒家老骥仍然想着开辟新天地，对西部边陲的秦国心有所系。他打破了"儒者不入秦"的传统，亲自去秦国考察，可是他最后只发现"殆无儒"是"秦之所短"，这里"形胜""百姓朴""百吏肃然"，士大夫"明通而公"，朝廷"听决百事不留""治之至"，可是秦昭王还是心存"儒无益于人之国"的疑问，于是在明确那里只能是法家的天下之后，荀子又来到了楚国。他被春申君任命为兰陵令，可是不久又身受谗言而辞楚赴赵，被赵国拜为上卿，之后又被春申君请回，复任兰陵令。也许在以武力和强权为后盾的争霸时代，荀子最终只能选择著书立说的道路。《荀子》一书是他毕生思想的结晶，今存三十二篇。



荀子画像

荀子批判地继承和改造了儒家关于"王道"和"礼治"的思想，又批判

地总结和吸取了法家推行“霸道”、实行“法治”的经验，把“王道”和“霸道”、“礼治”和“法治”结合起来，提出了“隆礼”“重法”的政治论。

荀子认为“国之命在礼”，“人无礼则不生，事无礼则不成，国家无礼则不宁”。所以，为政者必须“修礼以齐期，正法以齐官，平政以齐民”。荀子“以礼治国”的思想继承和发展了孔子“为国以礼”的思想；荀子还从人性恶的观点出发，对“礼”的起源及其内涵作了发挥，“礼起于何也？曰：人生而有欲，欲而不得，则不能无求，求而无度量分界，则不能不争。争则乱，乱则穷。先王恶其乱也，故制礼义以分之，以养人之欲，给人之求。使欲必不穷乎物，物必不屈于欲，两者相持而长，是礼之所起也”。礼是统治的准则，他说“礼者，表也”。所谓隆礼，就是要朝廷审贵贱、重官秩、明职分、尽其职，使士大夫“敬节死制”、使百吏“畏法而遵绳”。正如李泽厚在《中国古代思想史论》中所说：“它才不再仅仅着眼于个体的仁义孝悌，而是更强调整体的礼法纲纪，并认为前者是服从于后者的。”因此“入孝出悌，人之小行也。上顺下笃，人之中行也。从道不从君，从义不从父，人之大行也。若夫志以礼安，言以类使，则儒道毕矣。虽舜不能加毫末于是矣。”从而也就很自然地要“法后王，一制度”“隆君权”“主一尊”。

“法者，治之端也。”在荀子看来，正法就要执法者正，即法要由君子来执行，执法要公平中正，刑罚当罪。“故有良法而乱者，有之矣，有君子而乱者，自古及今，未尝闻也。”只有“征暴诛悍”“杀人者死，伤人者刑”，才能“治之盛”。因而选贤使能就显得十分重要，“尚贤使能，则主尊下安”。“虽王公士大夫之子孙也，不能属于礼义，则归之庶人，虽庶人之子孙也，积文学，正身行，能属于礼义，则归之卿相士大夫。”

同时，荀子没有固守孔孟的“仁政”“王政”，而主张兼王霸，他认为单纯的“王”和单纯的“霸”各有长处，又各有不足。单纯的“王”可以存国安民，而不可应变创业，单纯的“霸”足以兼并而不足以坚凝。兼王霸就是主张兼取“王”“霸”的长处，以弥补其各自的不足，在保持孔孟“王道”的基础上采用“霸道”，以创业应变。

“天人之分”与“人定胜天”的天道观也是荀子的著名思想。在荀子的著作中，《天论》篇是非常杰出的。荀子认为天的变化是自然的变化，

而且这种变化是有规律的，所谓“天行有常，不为尧存，不为桀亡”“天不为人之恶寒也，辍冬；地不为人之恶辽远也，辍短”。荀子认为日蚀和月蚀的出现、风雨的失调、怪星的偶然出现等都是世代常有的事。在种种自然的变化中，万物是各得其“和”以生，各得其“养”以成的。“天有其时，地有其财，人有其治。”荀子肯定“天”是自然的天、物质的天，完全按照自己的规律运行变化，与人类社会的治乱毫无关系。这种“天人相分论”第一次把天与人、自然现象与社会现象区分开来，做出符合于当时生产力和科学水平的唯物主义的解释。他强调人类在认识自然、改造自然中的主观能动作用，主张“制天命而用之”，即掌握自然的变化规律而利用它，这是光辉的人定胜天思想。

在伦理方面，与孟子的“性善论”相反，荀子主张性恶论。他认为人的天性本来就是恶的，凡是善都是人“伪”的。“人之性恶，其善者伪也。今人之性，生而有好利焉，顺是，故争夺生而辞让亡焉；生而有疾恶焉，顺是，故残贼生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而礼义文理亡焉。然则从人之性，顺人之情，必出于争夺，合于犯分乱理而归于暴，故必将有师法文化、礼义之道，然后出于辞让，合于文理，而归于治。”荀子认为天生的人有自然的欲望，“凡性者，天之就也”，并且这种欲望是恶的，如果听其自由发展，就会发生争乱，因此必须用“礼义”等来矫正，然后才能天下太平。因此他所谓的“性恶”，就是指人们的本性“偏险悖乱”，需要“为之立君上之势以临之，明礼义以化之，起法正以治人，重刑罚以禁之。”荀子的性恶论，实际上是他“礼治”主张的理论依据。

在认识论上，荀子继承和发展了孔子关于“学而知之”的思想，不承认有什么“生而知之者”，否认“唯上智与下愚不移”的唯心主义说法。荀子明确肯定人的本性具有认识客观事物的能力，客观事物也是可以被认识的对象。他说：“见以知，人之性也；可以知，物之理也。”荀子认为，认识事物首先从感觉经验开始，第一步就必须借感觉器官，即他所谓“缘天官”，通过感觉器官来反映事物，即“天官意物”。荀子特别注意反对认识的片面性，认为认识的任务就是为了“解蔽”，为了认识事物的“道”、为了“解蔽”，必须重视“天君”即心的作用。荀子还把“行”看做是学习的目的和认识的归宿，强调学以致用，反对那种“入乎手耳、出乎

口”，不能身体力行的目的。

作为儒家八派之一、“孙氏之儒”的代表人，荀子的“隆礼重法”“法后王”的政治思想和“性恶论”的伦理道德观及“天人之分”“人定胜天”的天道观，都使他引燃了继承与背叛纷争的导火索。他甚至被认为是儒家的叛徒，因为他主张性恶，率先入秦，强调“法”，试图让儒家与专制统治结姻，而且因为他有两个“背叛”师门的弟子，其中一个还让儒家在“焚书坑儒”的暴行中几乎灰飞烟灭。似乎以上随便一个理由，都可以使人义愤填膺地对荀子指责一番。

然而，正是这些让荀子背负恶名的适应时代变化的理论，为儒家注入了新的生命力，既然孔孟的道德主张注定要在现实面前碰得头破血流，那么适时地破旧立新又有什么不好呢？在这一点上，司马迁的眼光的确让人钦佩，他在《孟子荀卿列传》中这样评价道：“天下并争于战国，儒术既绌焉，然齐鲁之间，学者独不废也。于威、宣之际，孟子、荀卿之列，咸遵夫子之业而润色之，以学显于当世。”

道家的理想

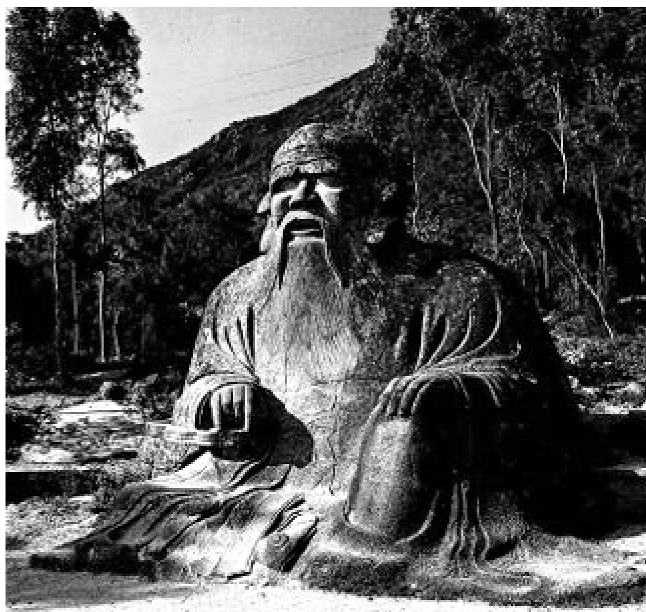
先秦道家是诸子百家中很有特色的一派。老子和庄子通过各自对“道”的哲学思考把后世的目光引向了宇宙本体，从而牵出了一个崭新的智慧世界。“天之道，不争而善胜，不争而自来。反者道之动，弱者道之用。道常无为，而无不为”，正是这样的认定使老子在礼法失序的现实社会中时刻不忘对“小国寡民”的憧憬，而他的后继者——庄子，却在同样的对世俗的焦虑中走向了另一面——对个人存在的特别关注。

老子——跨越时空的智者

几乎在所有的相关历史画像中，老子的形象都是无一例外的“鸡皮老子”，一脸慈悲，满额风霜。他那满额深深浅浅的皱纹，不仅暗示了守藏室内的书卷岁月，还埋藏着治国处世的哲学。

关于老子的生平，由于历史的无情而很难再进行确切的考证，这个困难就连司马迁也没能克服，所以他也只能说老子是姓李氏，名耳，字聃，楚国苦县人。尽管在专家眼里，老子来历不明，有关他的时代问题也一直争执不休，但在难有确论的情况下，一般认为老子生活在春秋晚期，比孔子早几十年。司马迁在《史记·老子列传》中说他是“周守藏室之史”，也就是东周王室的史官。当时的史官除了负责史书和档案以外，还负责天文历法，要求有丰富的知识，老子处在这样一个享誉众望的位置，即使没有出关时的著书立说，也一定是贵族中的满腹才学者。

老子弃官出关的故事是其流传最广的传说，似乎正是因为有了这次出关的打算，才应尹喜的请求留下了《道德经》的哲思。为了争夺王位，周王子朝与敬王展开了内战，周王室已是九州幅裂。就连这样一个小小的守藏室，也面临着失散典籍的浩劫，因为王子朝要带着周王室的典册书籍投奔楚国。那些寄予半世理想的典籍没有了，老子无事可做，弃官而走也在情理之中。据司马迁的记载以及后来方家的推演，老子是骑着青牛，悠然地向函谷关而来的。这时早有准备的尹喜拦住了他，这位老兄看见紫气升腾的老子，便料定他一定是自己要找的高人，“子将隐矣，强为我著书。”于是，五千言的《道德经》问世了。《老子》即《道德经》的成书年代也与老子其人一样，在学术界引起了很大的争议，一般认为它大致定型于战国中期。



老子塑像

在《道德经》里，老子阐述了他的政治理想和哲学思考。《道德经》全书五千余字，八十一章，分上下两篇。上为《道》篇，三十七章；下为《德》篇，四十四章。《道德经》的文体，既非是《论语》那样的语录，也不是一般意义上的“文章”，而是一些简短精赅的哲理格言，押韵上口。全书各章节大致有一定的中心或连贯性，但结构并不严密，前后常见重复。它的语言无所修饰，但朴素中又有雍容，包含的哲理玄奥而深刻，全部天、地、人三灵就浓缩在这以简驭繁、至深至赅的微型篇幅中。

关于治国，老子可谓举重若轻，他宣称“治大国若烹小鲜”。那么治理一个大的国家真的就像他说的那样——如同煮熟一条小鱼那么简单吗？“不尚贤，使民不争；不贵难得之货，使民不为盗；不见可欲，使民心不乱。”这就是老子的秘诀——无为而治，也就是他在《老子》第六十五章宣称的“不以智治国，国之福”，相同的思想在书中多有流露。

“夫礼者，忠信之薄，而乱之首也”，可见他对秩序崩溃之沮丧、对世道虚礼之厌恶。正是在这种思想的指导下，老子又提出了“小国寡民”的理想社会方案，“使民复结绳而用之，甘其食，美其服，乐其俗，

安其居。邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”。支解文明基础上的社会制度，对现存秩序一笔抹杀。当旧贵族在为王室的衰微而痛心疾首的时候，老子却在推波助澜地鼓吹小国寡民。他被重重地扣上了“守旧”的帽子，而且再也没有摘下来，因为他的设计过于理想，而且已经远远地落后于时代了。用文明的失却换取秩序的苟安和人性的纯洁，老子的“结绳而治”的古朴理想显示了他对已逝传统的钟情。他在历史进步的过程中发现了传统美德的失落，于是希望退回到原有的秩序中去，却不肯承认文明的脚步是难以阻挡的，于是就只能慨叹“吾言甚易知，甚易行。天下莫能知，莫能行”了。

老子的哲学思想最具有创造性的就是他的“天道观”。他抛开了传统的“天命”“上帝”，而提出了“道”——一个不能再精绝的形象的概括。

老子在书中第二十五章指出：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，故强字之曰道。”将东方人的感性直觉发挥到了极致，难怪他被庄子称为“古今博大真人”。老子认为“道”是“万物之宗”“象帝之先”“先天地生”，即“道”是万物的主宰和本原。又所谓“天下万物生于有，有生于无”“道生一，一生二，二生三，三生万物。”可见“无”是“道”的同义语。这里的“道”并非物质实体，却是第一性的，可以断定老子的“道”的哲学就是客观唯心主义的。然而既然“道”是一种处于混沌状态的原始物质，“其中有象”“其中有物”“其中有精”“其中有信”，那么老子的“道”是唯心之中又有物质性，它本身就是两元的、自相矛盾的。

尽管如此，老子的“道”还是为春秋战国之际的乱世之学开拓了新的天地，他的这一思想和政治处世哲学发展成了百家流派之一——道家，并对后世哲学产生了深远的影响。老子甚至成为了土生土长的中国道教的鼻祖，受到迷恋道教的帝王的封赐和膜拜，为无数道教信徒所尊奉和推崇，这恐怕是老子始料未及的。

老子的认识论，尽管唯心却不断地闪现出唯物主义的火花，这些丰富而又朴素的辩证法思想使他的智慧即便在高度文明的今日仍然熠熠生辉。

他在社会进步和自然变化的过程中窥破运化，捕捉到了对立的因

素，认识到了阴阳、刚柔、贫富、大小、高下、强弱等现象以及它们互相依存、互相联结的关系，正是所谓“贵以贱为本，高以下为”；“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”；“曲则全，枉则直，洼则盈，敝则新，少则得，多则惑”。他看到了矛盾对立面的互相转化，不过，他的无条件转化的思想为相对主义大开方便之门，庄子的相对论就是对他思想的承继和发挥。

《道德经》中有许多警言说明了万物发展变化必经的量变过程。“合抱之木，生于毫末。九层之台，起于垒土。千里之行，始于足下。”老子用朴素又唯美的语言形象地向人们展示了他的智慧，先秦语言的魅力在他的笔下开出了清新亮丽的花朵，但是老子的这种发展观却停留在了循环往复上，在他看来，线性循环的螺旋式运动才是一切运动的基本形式。尽管今天看来他的“反者道之动”的言论破绽重重，但在远古的春秋年间，在铁器还是文明的新事物的时代，这足以是骇世之言了。

不论历史怎样评价老子，他都是那个时代的一颗启明星。也许孔子的话才是最有力的，不论他是否真的曾经解惑于老子。庄子在《庄子·外篇·天运》中说孔子这样对弟子说：“吾乃今于是乎见龙！龙，合而成体，散而成章，乘云气而养乎阴阳。予口张而不能嗋，予又何规老聃哉！”意思是说：我直到如今才竟然在老聃那儿见到了真正的龙！龙，合在一起便成为一个整体，分散开来又成为华美的文采，乘驾云气而养息于阴阳之间。我大张着口久久不能合拢，我又哪能对老聃做出诲劝呢！

庄子——浪漫的民间诗人

在先秦人士中，庄子是很独特的一位。

他是天空中翱翔的大鹏，已经身在九万里之高了，还嫌离人世不远，当别人在都市中热闹地沸反盈天的时候，他却向往摆脱一切羁绊，高唱着“一而不党”的调子寻求超脱。他是乡野民间的智者、诗人，当形色各异的理论鼓吹者在帝王的耳边聒噪不休，传授如何治人、治国的经验的时候，他却宁愿转过身来，告诉孤独的灵魂如何自救和解脱，如何在丑恶的现实中保持心灵的自尊与清净。

庄子（约前369~前286），姓庄名周，字子休，战国时宋国蒙人，与孟子同时代而稍后，是继老子之后，战国时期道家学派的代表人物。做过地位卑微的漆园吏。相传他自幼聪明好学，与另一位思想家惠施是同学、挚友，不过与惠施任魏相不同，他拒绝了楚威王任相的邀请。他曾经游历楚越，探访古风。庄子一生率性任情，崇尚自然，非毁礼法，傲视王侯。退隐江湖，终身不仕。他在生活穷困的时候曾向监河侯（一个管理河道的小官）借过米，潦倒时竟以编草鞋为生，甚至见魏王的时候还穿着补了又补的衣服，但他的智慧与幽默依然焕发且锐利无比。著有《庄子》一书，现存三十三篇，确是一个令人耳目一新的新世界，一派自然的哲学天籁。这里没有刻板的礼法和讨厌的说教，却生活着令人无限景仰的自由的大鹏、怒气冲冲挡车的螳螂、在河水中喝得肚皮圆圆的鼹鼠、翩翩飞舞到庄子梦中的蝴蝶，甚至有在夜晚向庄子倾诉衷肠的骷髅。



被神化的庄子

庄子继承了老子《道德经》中“人法地，地法天，天法道，道法自然”的精髓，竭力反对“有为”。“无以人灭天，无以故灭命，无以得殉名，谨守而勿失，是谓友其真。”意思是：不要为了人工而毁灭天然，不要为了世故去毁灭性命，不要为了贪得去身殉名利，谨守天道而不离失，这就是返璞归真。

庄子对战国时期的社会现实极为不满，“喜怒相疑，愚知相欺，善否相非，诞信相讥，而天下衰矣”，这是他对那个时代的写照。庄子理想中的社会是《庄子·马蹄》中所说的：“至德之世，同与禽兽居，族与万物并，恶乎知君子小人哉！同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴；素朴而民性得矣。”自由自在地生活，没有任何人为的创造——“物顺自然”，只有这样才能达到“万物与我为一”的理想境界。因此他讲：马吃草饮水，高兴就交颈相摩，发怒就用后脚相踢，这是它的本性。而人硬要“加之以衡扼，齐之以月题”，马却学会了侧立两輗不服驾，曲着脖子摆脱轭、抵车幔、偷吐嚼子、咬缰绳，诡计多端地进行反抗，反而变得像盗贼一样，这正是教化违背本性的结果。

庄子还讲了“混沌开窍”的故事：混沌没有七窍，便给他凿上，等七窍凿完，混沌也一命呜呼了。庄子通过这个故事告诉人们应该依顺本性，反对人为。庄子还进一步否定先王、抨击礼法，吕思勉在《先秦学术概论》中评价庄子的哲学的时候说他是“专在破执”，可谓一语中的。他借盗跖之口，用仁义杀人的道理将孔子酣畅淋漓地痛斥了一番。他对世俗社会的礼、法、权、势进行了尖锐的批判，提出了“圣人不死，大盗不止”“窃钩者诛，窃国者为诸侯”的精辟见解。

庄子在天道观上，继承发展了老子的思想，认为“道”是客观真实的存在，把“道”视为宇宙万物的本原。“道”是“自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神地，生天生地”。即“道”在天地未生之前就有了，天地是由“道”神秘产生出来的。他发展了老子的思想，认为“有先天地者，物邪？物物者非物。”即产生物质的东西不是物，而是精神，是属于人的主观认识的精神。《庄子·齐物论》说：“古之人其知有圣矣！恶乎知？有以为未始有物者，至矣，尽矣，不可以加矣。”即宇宙一开始有的就是人的“知”的主观精神。这样，庄子就变老子的客观唯心主义为主观唯心主义。

在认识论上，庄子不可避免地陷入了相对主义，《庄子·齐物论》是最集中的证明。庄子认为世界上没有是非、善恶、美丑等因素的严格区分。“有儒、墨之是非，以是其所非，而非其所是。”即儒、墨双方都自以为是，非别人之是，那就是各自有理，纠缠不清，难以公断。他说“毛嫱、丽姬，人之所美也；鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤。”他

用鱼儿的“深入”、鸟儿的“高飞”和麋鹿的“决骤”来反衬美女的不美，否定了事物的差别。他认为“天下莫大于秋毫之末，而太山为小；莫寿于殇子，而彭祖为夭。”在他看来。大和小、短命和长寿是没有区别的，要看相对于什么事物来比较，因而进一步看，也就没有所谓统一的标准和真理。人吃蔬菜和肉食，而麋鹿喜欢吃草，而猫头鹰就是不喜欢吃草，谁知道什么是真正的美味呢？

“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦胡蝶与，胡蝶之梦为周与？”蝴蝶本来是蝴蝶，庄周本来是庄周，蝴蝶和庄周本来是两个东西，但是到了梦中，蝴蝶却变成了庄周，庄周又变成了蝴蝶。在庄子看来，蝴蝶与庄周之间的区别不见了，它们成为了一个东西。因为他认为不管庄周梦见了蝴蝶，还是蝴蝶梦见了庄周，都是对的，也都不重要，这时蝴蝶忘了蝴蝶、庄周忘了庄周，生活是轻松自在、无忧无虑的，它们在相对的转化中找到了各自的快乐。

庄子对个人存在特别关注，他的处世哲学在先秦诸子中独树一帜，他在冷眼看世的过程中一直在寻求自救与解脱。他将人生的真谛编织在一个个灵动通俗的寓言故事里，漠视一切的勇气涌动在字里行间，于是，他的形象也就变幻莫测了。他可能是尖锐的人生剖析者、可能是充满激情的民间诗人、可能是鄙视富贵的倔强穷汉、可能是濮水边上的垂钓闲人，他以自己的方式寻求超脱，却又怀着怜悯现世的深情。他在自由的乡野中绘出了一套反对城市规则的蓝图，高举着他“一而不党”、不吝去留的旗帜。

庄子对人的思考中心就是个人生命在宇宙间的存在意义，而并不看重人在现实社会中的价值。名、利等在他看来不过是对生命存在的伤害罢了。“至人”不应当心存是非利弊和种种道德规范，而应当“用心若镜”，即像镜子那样映照万物之形而不存万物之形，达到超然的境界。

在庄周梦蝶的故事里，庄子的学生蔺且坚持说：“在梦里，确实是庄周与蝴蝶为一了，但是醒来后，庄周和蝴蝶又分开了，蝴蝶是蝴蝶，庄周还是庄周。”这时庄周说道：人可能保持内心的清澈，不去想许多烦恼的事。现实中，名声和利益是最累人的，商人们总是想赚更多的钱，读

书人总是想得到别人的认可，如果他们学会忘记，就可以像蝴蝶那样自由地飞翔，更好地生活。《逍遥游》中，从鲲鹏到学鸠、从“小知”到“大知”、从“小年”到“大年”，要达到超凡脱俗的境界，无一例外的要抛却现实的羁绊，包括虚名、功业和私心等等。

正是出于对自由的追求，庄子以亲身的经历告诉了人们对理想的执著。濮水边上心如澄澈秋水、身如不系之舟的庄子，坦然地告诉楚王的使者“吾将曳尾于涂中”，不经意地推掉了在别人看来是千载难逢的飞黄腾达的机会。也许正是有如许超然决然智慧的人才有如此清澈的精神，而这种精神又滋养出了拒绝诱惑的惊人定力。因为庄子坚信：只要愿意，就可以像蝴蝶那样自由地飞翔。在庄子看来，与其做宗庙里的乌龟，不如做泥水中自由的乌龟，因为自由才是他的选择。

在对待生死的问题上，正如《达生》篇所表达的那样，“达生”不是极力追求生命本身的延续，而是寻求个人对生命的完成和精神对生命的超越。庄子讲了许多奇特而有趣的故事来解释他的生死之理。《养生主》讲了秦失凭吊老子，当别人不解地问他缘何“三哭而出”时，秦失答道：“始也吾以为其人也，而今非也。向吾入而吊焉，有老者哭之，如哭其子；少者哭之，如哭其母……是遁天倍情，忘其所受。”秦失认为他们这样悲痛是不对的，他们不知道老子像所有人一样是造化的儿子，应天命而生，顺天命而死。这样想，就能理解庄子面对老妻死亡的那种坦然了，尽管他击缶而歌，又有什么奇怪呢？

孔子曾说人生有三种态度，最好的就是中庸，除此之外，“必也狂狷乎！狂者进取，狷者有所不为。”庄子正是他所说的狷者，一脸的不屑与轻蔑，满心的激情与超然。清代学者胡文英曾这样说庄子：“庄子眼极冷，心肠极热。眼冷，故是非不管；心肠极热，故感慨万端。虽知无用，而未能忘情，到底是热肠挂住；虽不能忘情，而终不下手，到底是冷眼看穿。”真是知音之言。

墨子——黑暗王国的理想主义者

在先秦诸子中，墨子是一个纯粹的理想主义者。在孔子死后繁华落

幕的萧条中，是面目黧黑的墨子及其追随者组成的“贱人”集团，来往穿梭在诸侯之间，以不同于孔门的学术和修行宣传着“兼爱”“尚同”“尚贤”的思想。从初习孔学到跳出孔门，从教授学徒到游说诸侯，墨子一直在追求自己的理想。他在粗衣淡食的苦修中、在“贱人之学”的嘲讽中、在儒家学术的压力下，一边咀嚼时代的困难，一边实践自己的平民理想。

墨子（前468？~前376？），姓墨名翟，春秋战国之际思想家、政治家，墨家的创始人。在孔子之后、孟子之前，与子思同时。墨子原为宋国人，后来长期住在鲁国。出身于小手工业者，自称是“贱人”。他早年曾“学儒者之业，受孔子之术”，后来发现儒家思想的诸多纰漏，于是另立门户，创始了与儒家对立的另一学派——墨家。并在自己著书立说、教授门徒和游说诸侯的身体力行中扩大了墨家的影响力，使其成为了与儒家学说平分天下的“显学”。现存三十五篇的《墨子》部分是墨子所作，其余则是墨子的弟子为追记墨子言行及墨家思想而作。

墨子是在儒学理论中窥破理想与主张的矛盾后，“以子之矛，攻子之盾”，向儒家发起攻击的，并由此形成了自己“兼爱”“非攻”“尚贤”“尚同”“非乐”“节用”“节葬”“尊天”“事鬼”等主张的。

“兼爱”是墨子思想的核心，他认为：“天下之人皆不相爱，强必执弱，富必侮贫，贵必傲贱，凡天下祸篡怨恨之所以起者，以不相爱生也。”他的治世之方就是“兼相爱，交相利”。“兼者，相等也；交者，相互也，二者更为因果。兼而不交，则爱利之质不厚，交而不兼，则爱利之量不广。”墨子认为：“夫爱人者，人必从而爱之；利人者，人必从而利之；恶人者，人必从而恶之；害人者，人必从而害之。”可见墨子的兼爱思想是由儒家的“仁”和“礼运”的“不独亲其亲，不独子其子”发展而来的“博爱”思想，它抽去了宗法等级制内容，是对儒家“仁”的思想的发展和否定。

墨子认为“兼相爱”和“交相利”是相结合的，摆脱了孔子“君子喻于义，小人喻于利”、只讲“义”不讲“利”的片面性。墨子的兼爱主张与当时宣扬利己主义哲学的杨朱之学形成了尖锐对立，正如孟子所说：“杨朱取为我，拔一毛而利天下不为也；墨子兼爱，摩顶放踵利天下为之。”

“兼爱”主张天下人互爱互利，不要互相攻击，这就引出了“非攻”。它反映了墨家学派反对发动不义之战的和平愿望。墨子认为攻战之害“春则废民耕稼树艺，秋则废民获敛”“百姓饥寒冻馁而死者，不可胜数”，因而认为国家之间的攻伐是非正义的。墨子主张“非攻”，但并不反对防御战，墨家的守御是有名的，被称为“墨守”。《墨子·备城门》以下的十一篇中，记载着他们制造和使用防御战具的经验，他们帮助被攻的国家防御抵抗。同时，墨子还主张弱小国家团结起来，共同抵御大国的进攻和兼并；对于“汤伐桀，武王伐纣”这样的“革命”战争，墨子也是持肯定态度的，认为“彼非所谓攻，谓诛也”。正是因为抱着这样的理想，墨子和他的追随者们才会不辞辛劳一次又一次地充当着和平的使者，在诸侯国箭拔弩张的时候，凭着一张嘴说退百万军。据记载，公输般为楚造云梯成，将攻宋国，墨子听说后，从鲁国出发，疾行十昼夜来到楚国之都郢，战胜了公输般，说服了楚王，及时地阻止了战争。后来鲁阳文君将攻郑国，墨子知道后又前去说之以理，说服鲁阳文君停止攻郑。其后，齐国将攻伐鲁国，又是墨子前去说服了齐国的将领项子牛。墨子的一生都是在为扶危济困的正义事业而奔忙，班固《答宾戏》云：“孔席不暖，墨突不黔”，即墨子像孔子一样为天下事而终日奔劳，连将席子坐暖和将炉灶的烟囱染黑的功夫都没有。

墨子不同意儒家亲亲的主张，提倡“尚贤”。他理想的王国是有着“尚同”意志、“尚贤”举措的国度。尚贤，即尊尚贤人，实际上是为平民阶层上层分子要求政权的口号。天子是天下公认或公选的贤人，各级长官也是相应的贤者，主张“不别贫富、贵贱、远迩、亲疏”，“虽在农与工肆之人，有能则举之”，做到“官无常贵，而民无终贱”。这在《礼运》中就已萌芽的中国古代民主思想，儒家把它作为理想却不敢引入现实；而墨家将它作为自己的奋斗目标，辗转呼吁。

“天志”“明鬼”是墨子利用宗教思想进行说教的一种手段。墨子主张天下人要以“天”为法，认为“天”是要人相爱、相利，不要人相恶、相贼的。“天”兼有、兼食天下之民，所以是兼爱、兼利的。“爱人、利人者，天必福之；恶人、贼人者，天必祸之。”墨子认为如果人们觉得没有赏贤罚暴的鬼神，就可能胡作非为了。于是利用当时流行的鬼神观念，主张“明鬼”，要使天下人都相信有鬼神，并且能赏贤罚暴，希望这样能使

天下太平。

“非命”是墨子反对宗法制、天命观的产物。贵族统治者利用“天命”学说来巩固自己的地位，强调贵贱是命定的，那就必然要阻碍上层平民的“尚贤”要求和求富愿望。所以，墨子否定天命，主张事在人为、为善得赏、为恶受罚。

“非乐”“节葬”也是针对儒家和当时社会的流弊提出的。墨子曾怀着虔诚的心学习了儒学的经要——礼乐，掌握了礼乐知识，并学会了吹笙，但他也很快发现了三代以来“其乐愈繁，其治愈寡”的反常现象。他在繁琐礼乐难以“兴天下之利”“除天下之害”的困惑中得出了“乐非所以治天下的结论”，“并从此不再与闻音乐”。甚至如《淮南子·说山训》中所言：“不入朝歌之邑”，因为在他看来，这不仅是“厚措敛乎万民”，而且“与君子听之，废君子之志；与贱人听之，废贱人之从事。”墨子对于儒家倡导的那套礼乐制度也持否定态度，对于“棺椁必重，葬埋必厚”的厚葬制度和“强不食以为饥，薄衣以为寒”的久丧陋习，墨子针锋相对地提出了“节葬”的主张。他主张在日常生活中节俭，但反对久丧礼俗的自虐倾向的形式主义的追求。

鲁迅在《流氓的变迁》一文中说：“孔子之徒为儒，墨子之徒为侠。”墨子正是向时代挑战的剑侠、向儒家发难的战士，并在此过程中找到了可以和孔子向往的“郁郁乎文哉”的“周道”相抗衡的旗帜，那就是大禹精神寄托的“夏道”。“菲饮食”“恶衣服”“卑宫室”的大禹正是墨子一直寻求的精神领袖和实践榜样，他形劳天下的兼济精神正是墨子一直在苦苦追寻的“天下之大器”的“义”。

于是，墨子及其子弟行禹之道，他们穿着短衣粗服，吃着藜藿之羹，日夜操劳，周游列国。《鲁问》载：“子墨子曰：凡入国，必择务而从事焉。国家昏乱，则语之尚贤、尚同；国家贫，则语之节用、节葬；国家憙音湛湎，则语之非乐、非命；国家淫僻无礼，则语之尊天、事鬼；国家务夺侵凌，即语之兼爱、非攻。故曰：择务而从事焉。”到处宣传自己的主张。

虽然墨子抓住了孔子去世后的短暂真空另起新论，但是他一样饱尝了理想碰壁后的心酸。他的学术被斥为“贱人之所为”，诸侯王们假惺惺

地把他当做花瓶供养，“道不行不受其赏，义不听不处其朝”，于是墨子这剂出自野草之根的良药处境尴尬，但他却仍为天下之义，一腔热血沸腾依旧，孜孜不怠。一次墨子前往齐国游说，一位故人劝他说：“今天下莫为义，子独自苦而为义。”墨子答道：正因为天下为义的人少了，我才要去做。儒者巫马子曾经不无讽刺地问墨子：“子兼爱天下，未云利也，我不爱天下，未云贼也，功皆未至，子何以自是而非我哉？”墨子反诘道：“今有燎者于此，一人奉水将灌之，一人操火将燎之，功皆未至，子何贵于二人？”难怪庄子对墨子赞不绝口：“墨子真天下之好也，将求之不得也，虽枯槁不舍也，才士也夫！”

梁启超曾经这样说墨子：“古今中外哲人中，同情心之厚，义务观念之强，牺牲精神之富，基督之外，墨子而已。”墨子一生都在为自己的理想奋斗，然而在那个就连孔夫子“仁”的说教都要自尊扫地的私欲膨胀的时代，墨子“兼爱”“尚贤”“非乐”的主张又何以能受到统治者的垂青？终究是曲高和寡。

墨家学说在经过“焚书坑儒”和“罢黜百家”的学术打击后，由墨子时代“盛誉流于北方、义声振于楚越”的“显学”走向式微，最终成为了绝学，不禁让人扼腕长叹！

也许正如庄子在《骈拇》中所说的那样：“其生也勤，其死也薄……使人忧，使人悲，其行难为也。恐其不可以为圣人之道，反天下之心，天下不堪。墨子虽能独任，奈天下何！”

韩非子——帝王术的鼓吹者

韩非是先秦时代最后一个哲人，他的形象与其说是政治家倒不如说是思想家，而且是口吃的、下笔千言的、无比刚健的思想家。他是帝国政治的剖析师，坚信法、术、势三位一体的力量，倡导的是一种纯粹的君主独裁论，也就是古人称道的“帝王之学”。他的笔下是市井百态，捕捉了人性丑恶肮脏的瞬间。正如葛兆光在《七世纪前中国的知识、思想与信仰世界》中所述：“他嘲笑守株待兔的愚蠢和刻舟求剑的呆板，同时，也把人类的天真和直率统统抛开，他只问结果而不问动机……”



韩非子画像

韩非（前280？~前233？），韩国贵族，战国末期人，法家的主要代表。与李斯一起曾师从荀子，后来讲究法家之学，“为人口吃，不能道说，而善著书”。曾多次上书劝谏韩王安，提出富国强兵、修明法制的主张，不被采纳，退而著书，成十余万言。他的著作传到秦国，秦王嬴政读到他所著的《孤愤》《五蠹》等篇，极为赞赏，甚至发出“寡人得见此人与之游，死不恨矣”的慨叹。于是加紧攻韩，韩王只好派遣韩非入秦。秦始皇很推崇韩非的法家思想，想以此为统一霸业的指导思想，但是韩非本人并没有得到重用，而且不久便遭到同学李斯和奸人姚贾的谗害而入狱，次年被迫自杀于云阳狱中。著有峻刻、犀利的《韩非子》，这是先秦法家的代表作，共五十五篇。

韩非总结了前期法家商鞅、申不害和慎到三家的思想，提出了以法治为中心的法、术、势相结合的法治思想。对于商鞅只着重讲究“法”，韩非认为他“然而无术以知奸，则以其富强也资人臣而已矣”，只能是“战

胜则大臣尊，益地则私封力”。因此他认为：“君无术，则弊于上；臣无法，则乱于下。此不可一无，皆帝王之具也。”对于申不害，韩非认为他注重“术”，而“不擅其法，不一其宪令，则奸多故”，也就是说他不长于法，不注意统一法令，因而容易引起社会混乱。所以韩非评价商鞅和申不害说：“两子之于法、术，皆未尽善也。”而对于慎到强调的“尧为匹夫，不能治三人；而舜为天子，能乱天下；吾以此知势之足恃而贤智之不足羡也。”韩非认为他过分强调了“势”，所谓“人之性情，贤者寡而不肖众，而以威势济乱世之不肖人，则以势乱天下者多矣，以势治天下者寡矣。”因而他认为“抱法处势则治，背法去势则乱”。

韩非将“法”比做“隐括”，即使弯曲木料变直的工具，也就是要求以“法令”作为统一全国思想的标准。在他看来，法应该“编著之图籍，设之于官府，而布之于百姓”“法也者官之所以师也”，而民众学习法律必须又“以吏为师”。作为政权统一标准的“法”的权威性是不可侵犯的，“法者，宪令著于官府。刑罚必于民心，赏存乎慎法，而罚加乎奸令者也”。韩非主张通过强调重法来维护统治秩序的安定，“使吾法之无赦，犹入涧之必死也，则人莫敢犯也”。

韩非认为国君要靠“术”来察知臣下的作奸舞弊，“术者藏于胸中，以偶众端，而潜御诸臣者也”。即“术”是国君用来驾驭群臣的阴谋权术，它应该深藏不露，不能让任何人知道。国君所用的“术”也就是“刑名之术”，“人主将欲禁奸，则审合刑名”，就是说国君根据臣子的话让他去办事，然后再检验他的办事功效，与他的话相符就“赏”，否则就“罚”，这就是“君操其权，臣效其形”的“循名责实”。韩非煞费苦心地考察研究了奸臣的各种行径，并为君主设计了各种各样的防治手段。他认为君主要想办法做到“有功则君有其贤，有过则臣任其罪”，即君主行事要叫人捉摸不透，让群臣感到高深莫测，把一切功劳归于自己，将一切错误推给臣下。要做到这样，就必须熟悉“八经”“八奸”“备内”“三守”“用人”“南面”等一系列政治权谋，而这些权谋的探视角度甚至包括了帝王后妃、夫人、嫡子，可谓犀利、露骨。

“势”就是国君的高位和“威势”，“势者，胜众之资也”，是执行“法”和用“术”的前提条件。直白地讲，“势”就是“政权”，“乘势”也就是掌握政权。所以韩非才反复申述君王的威德不能分享、权势不能外

借，要时刻防止臣重擅主，处处保持人主的独尊地位。

韩非主张取长补短，把“法”“术”“势”三者结合使用。他把国家比做君主的车，“势”比做用来拖车的马，“术”比做驾驭的手段。认为君主如果没有“术”去驾驭臣下，“身虽劳犹不免乱”；如果有“术”来驾驭，“身处佚乐之地，又致帝王之功也”。所谓“致帝王之功”，就是指完成统一的帝王之业。可见在韩非法家那里，君主被绝对化和目的化，与之相应的臣民则被相对化和手段化。

韩非继承并发挥了老师荀子的“性恶论”来作为他政治思想的基础。他认为每个人都追求自己的利益，在他的著作中，没有人与人之间的真诚和信任，充斥的都是算计人的刻薄和怕被人算计的恐怖。《外储说右下》有这样一句话：“主卖官爵，臣卖智力。”臣卖力，国君则用封爵俸禄作为交换条件，君臣之间就是一种交换关系；“君上之于民也；有难，则用其死；安平，则尽其力。”也就是说君对于民是一种使用关系。

韩非变通的历史发展观一直为人们所激赏，相对于那些守株待兔式的迂腐和无奈，人们的欣赏是有充足理由的。韩非一直主张“世异则事异”“事异则备变”的进步历史观，这与他的进取主张是一致的。在《五蠹》篇中，韩非反复申述“圣人不期修古，不法常可，论世之事，因为之备”；“事因于世，而备适于事”；“世异则事异”；“古今异俗，新故异备”。正如《五蠹》所谓：“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇。有圣人作，构木为巢以避群害，而民悦之，使王天下，号曰有巢氏……中古之世，天下大水，而鲧、禹决渎。近古之世，桀、纣暴乱，而汤、武征伐。今有构木钻燧于夏后氏之世者，必为鲧、禹笑矣。有决渎于殷、周之世者，必为汤、武笑矣。”所以“今欲以先王之政，治当世之民”，就像“守株待兔”一样可笑。

作为法家理论的集大成者，可以说韩非是“帝王师”了，他的理论对后来的封建政治产生了重要影响，从秦始皇开始，维护和加强皇权一直是封建帝王的努力方向。

思想的交汇——稷下学宫

稷下学宫是战国时期齐国的一所著名学府，因其建于齐国都城临淄的稷门之下而得名。这座存在时间长达百余年的学宫，在中国古代学术争鸣史上具有重要地位，它甚至成了百家争鸣的代言词，自由论辩的学术风气使其渐渐成为了文化的圣地。各个流派的学术精英往来其间，许多流传后世的学术著作在这里写就。而且，这样的环境造就了一批批以议政论学为主业、以思辨玄想为风尚、个性鲜明的稷下先生，他们直接参与和促进了这一时期最热烈、最持久、最有影响的“百家争鸣”。“稷下先生”也由此成为中国古代文化史上一个特殊的名词，它预示着一个思辨的学人群体、一种特殊的文化贡献和人格风采。

稷下学宫是齐桓公田午在位时创立的，中经威王、宣王、湣王、襄王、建王五代，历经了兴盛与衰败的几次折腾，最后终止于齐国灭亡。

这样的一个学术沸腾的中心首先出现在齐国并不令人意外，据《史记·苏秦列传》，苏秦有一段很著名的对齐都临淄的盛赞：“甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博蹋鞠者。临淄之途，车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨，家殷人足，志高气扬。”作为一个自春秋以来就已经“冠带衣履天下”、“粟如丘山”、有着渔盐蚕桑之利和便利交通的国家，齐国百尺竿头的经济条件已经为稷下学宫的建立准备了优厚的物质条件。况且齐地多有古代民主遗风，司马迁称“其俗宽缓阔达，而足智，好议论”，加上齐桓公有礼贤之度，他也需要谋臣贤士为他出谋划策以稳固刚刚夺取的政治成果，于是，学术与思想的集散地就形成了。

在规模上，“开第康庄之衢”“高门大屋”相接，于是，天下贤士荟萃于此，这是稷下学宫的初盛之时。齐宣王在位期间（前320～前302），是齐国政治、经济发展的鼎盛之时，他对稷下学宫倾注了不少心血，这当然与他“欲辟土地、朝秦楚，莅中国而抚四夷”的雄心分不开。刘向《说苑·尊贤》中有一段这样的记载可以揭示稷下的兴盛背景：“齐桓公设庭僚，为士之欲进见者。期年而士不至，于是东野鄙人有以九九之术见者。桓公曰：‘九九（何）足以见乎？’鄙人对曰：‘臣非以九九为足以见也。臣闻主君设庭僚以待士，期年而士不至。夫士之所以不至，以君天下贤君也，四方之士，皆自以不及君者，故不至也。夫九九薄能耳，而君犹礼之，况贤于九九者乎？夫太山不辞壤石，江海不逆小流，所以

成大也。《诗》云：先民有言，询于刍尧。言博谋也。’桓公曰：‘善！’乃因礼之。期四方之士相携而并至。”

而且稷下学宫还给学士们很高的待遇。徐干《中论·亡国篇》曰：“齐桓公立稷下之宫，设大夫之礼，招致贤人而尊宠之。”他甚至曾经一次对六十七人“皆赐列第，为上大夫”，其礼敬之隆重由此可以想见。司马迁《史记·田敬仲完世家》说：“宣王喜文学游说之士，自如邹衍、淳于髡、田骈、接子、慎到、环渊之徒七十六人，皆赐列第，为上大夫，不治而议论。是以齐稷下学士复盛，且数百千人。”

齐湣王当政时期（前301～前284），齐国由盛转衰，稷下学宫的发展态势也急剧逆转。齐湣王前期是稷下学宫发展的最高峰，“稷下学士更盛，多至数万人”，但好景不长，齐湣王的刚愎自用、一意孤行终于自食其果，许多稷下先生纷纷离开了稷下学宫，另谋他就，稷下学宫出现了严重的人才外流现象。《盐铁论·论儒》曰：“诸儒谏不从，各分散，慎到、捷（接）予亡去，田骈如薛，而孙（荀）卿适楚。”稷下学宫由盛转衰也预示着齐国的衰落和败亡。

后来的齐襄王重建了稷下学宫，“尚修列大夫之缺”，荀子等著名学者又携其弟子来到稷下，使稷下学宫成为当时学术竞相争鸣的场所。齐襄王虽广揽贤才，但却叶公好龙，稷下先生仍处于“智者不得虑，能者不得治，贤者不得使”的境地，许多人不得不又满怀失意地离开这块不知而议的思想阵地。齐王建当政时期（前226～前221），庸碌无能、不修耕战，秦国一个一个地灭掉其他五国后，齐国只能坐以待毙。此时的稷下学宫虽然能勉强支撑，但却大势已去，就连“好奇伟之画策”的鲁仲连也不得不“逃隐于海上”。公元前221年，随着齐国的灭亡，稷下学宫亦惨遭战火，走完了自己一百四五十年的历史征程。

正是稷下学宫这样民主气息较浓的社会环境，才造就了学术和个性鲜明的稷下先生，他们有时也被当做一个特殊的学派称为稷下学派。可以说，战国时期的思想界，基本上是被控制在稷下学宫中的。正如侯外庐在《中国思想通史》中所说：“所谓稷下先生几乎包罗尽当时所有的学派”。在来自各诸侯国、活跃了一百余年的“稷下先生”群体中，有儒家的

王者师、道家的传人、法家的骨干、阴阳家的领袖，他们在稷下学宫这个特殊的文化环境里互相对立、互相争鸣、互相吸收、互相促进，共同培养了特殊的理想人格风采、留下了示范后世的良言淑行，并以他们特殊的方式影响着当时的论坛、政坛和学术界。

钱穆在《先秦诸子系年·稷下通考》云："扶持战国学术，使臻昌隆重盛遂之境者，初推魏文，继则齐之稷下。"稷下学宫人才济济，仅史书上明确点明出入过稷下的先生就有淳于髡、尹文、彭蒙、田骈、慎到、接子、环渊、邹衍、孟子、荀子、儿说、田巴、季真、王斗、鲁仲连等人。他们大多是各具特色的游学之士，本着"从道不从王"的原则，他们游走各国，暂栖稷下。他们的游学形式多种多样，有荀子这样个人游学的；有如孟子带着弟子集体游学的；有如邹衍希求政治作为的仕宦与游学相结合的；也有为博取千盅之粟而来的。正如《尹文子·大道》曰："天下之士，莫肯处其门庭，臣其妻子。必游宦诸侯朝者，利引之也。游于诸侯之朝，皆志为卿大夫，而不拟于诸侯者，名限之也。"

无论哪一种游学之士，在稷下都能受到礼待和尊重。淳于髡原为"赘婿"，地位低下，后来以杰出的才学而成为稷下先生。孟子曾两次进出学宫，都受到应有的礼遇。荀子尽管三进两出，也能在稷下久居祭酒的显位。在齐国统治者礼待和重用之下，这些本来就满怀社会关怀的学士们更是对政治充满了期待和热情，他们或者"各著书言治乱之事，以干世主"；或者直接参与政治，在重大问题上出谋献策；或者亲自担当外交重任，出使别国以解危救难。淳于髡就是一个典型的人物，是他在齐欲伐魏的关键时刻向齐王剖析形势，及时阻止了齐王的错误行动，是他在"楚大发兵加齐"的危急时刻主动求赴赵国，解除了齐国的政治危难。

争鸣与交流无疑促进了更深层次的思考，在稷下先生间先后兴起了"天人之辩""世界本原之辩""名实之辩""王霸之辩""性善性恶之辩""本业末业之辩""用兵寝兵之辩""白马非马之辩""坚白之说"和"同异之辩"等。孟子就是在这里提出了震撼人心的"民贵君轻"的论断，荀子也是在这里逐步建构了他的学术体系，邹衍大力发展了他的"五行"理论，而更多的齐国学人则开始了"大九洲"学说的探讨……

正是在稷下，春秋战国时代的"百家争鸣"走向高潮，甚至在今天，

时间的流转和历史的尘埃依然遮掩不住它的包容、宽松和思辨，尽管稷下先生的良行淑言已经浓缩成了历史的只言片语。

二、现实与浪漫——中国文学的两大传统

现实与浪漫可以说是中国文学的两大源头，而《诗经》和《楚辞》无疑是这两大源头的开启和实践者。《诗经》表现出的关注现实的热情、强烈的政治和道德意识以及真诚积极的人生态度——“风雅”精神，是盛开在中国现实主义文学源头的花朵。而文辞绮丽、激情四射的《楚辞》也以其动人的想像和诸如“香草美人”的意象开创了浪漫主义文学的天地。

《诗经》——朴素的歌声

《诗经》是我国第一部诗歌总集，原称“诗”或“诗三百”，汉代时开始称经。现存的《诗经》是汉朝毛亨所传下来的，所以又叫“毛诗”。《诗经》共收入自西周初期（前11世纪）至春秋中叶（前6世纪）约五百余年间的诗歌三百零五篇。几千年来，《诗经》以它朴素自然、现实生动的风格一直受到格外的关注和礼赞。

根据歌词及所配乐曲的性质，《诗经》分为《风》《雅》《颂》三部分。《风》就是指音乐曲调。共有十五国风，包括《周南》《召南》《邶风》《鄘风》《卫风》《王风》《郑风》《齐风》《魏风》《唐风》《秦风》《陈风》《桧风》《曹风》《豳风》，是相对于“王畿”——周王朝直接统治地区的、地方色彩浓厚的音乐，共一百六十篇诗歌。其中《豳风》全部是西周时代的作品，其他除少数产生于西周外，大部分是东周作品。《雅》则根据特点和演唱场合分为《大雅》和《小雅》，《大雅》三十一篇，均是西周作品；《小雅》七十四篇，也大多是西周晚期的作品。《颂》是专门用于宗庙祭祀的音乐。正如汉代卫宏《毛诗序》所说：“《颂》者美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”包括《周颂》三十一篇、《商颂》五篇、《鲁颂》四篇。

《诗经》的编辑情况在史书中没有明确的记载，但是从影响广泛的“献诗”“采诗”“删诗”之说中，还是可以追述一二。《国语·周语上》：“故天子听政，使公卿至于列士献诗。”《礼记·王制》也云：“天子命大师陈诗，以观民风。”由此看来，周代公卿和列士的献诗、采诗似是诗经作品来源的一部分，尽管关于这种采诗制度是否真正实行过的争论一直没有停息。各国乐师的搜集整理也是作品的来源之一，作为音乐的爱好者和掌管音乐的官员，他们显然有可能对那些从各地搜集来的面貌各异的作品进行过加工整理、修改、淘汰。《诗经》几乎千篇一律的四言形式除了体现了早期抒情形式的简单外，还隐含了乐师编辑的影子。而司马迁关于孔子删诗十去其九的说法，在唐代就受到了质疑。《史记·孔子世家》云：“古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取其可施于礼仪，上采契、后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺，始于衽席……”然而唐代经学大师孔颖达在《毛诗正义》中疑惑道：“书传所引之书，见在者多，亡逸者少，则孔子所录不容十分去九。司马迁言古诗三千余篇，未可信也。”

作品来源的复杂使得《诗经》作者群也十分复杂。《大雅》的作者基本都是上层贵族，《小雅》则还包括了一部分地位稍低的贵族抨击时政的作品，而《国风》中大部分作品都是无名作者创作的流传于民间的歌谣。

《诗经》的作品内容十分广泛，可以说是西周初年至春秋中叶社会生活的万花筒。人们将他们在生活中的喜怒哀乐娓娓道来：蓝天绿水之间的劳作、对美好爱情的歌颂、失恋和遭弃的痛苦、军旅生活的难捱……质朴的声音吟唱出一首首优美动听的歌曲，而抒情性和现实性则是它的主旋律。

《大雅》和“三颂”中的作品多是赞颂神灵、祖先以及祈福攘灾的祭祀歌，反映了当时“国家大事，在祀与戎”的特点。其中《生民》《公刘》《绵》《皇矣》《大明》五篇作品是一组有关周民族的史诗，记述了从周民族的始祖后稷到周王朝的创立者武王灭商的历史，赞颂了周朝五位先王的业绩。如《生民》记叙后稷出生的神奇经历，传说后稷之母姜嫄履帝迹生子，又多次弃子不成，“诞置之隘巷，牛羊腓字之。诞置之平林，会伐平林。诞置之寒冰，鸟覆翼之。鸟乃去矣，后稷呱矣。实覃

实訏，厥声载路。”因而后稷从一出生就受到了多种磨炼，长大后克服多种困难，辛苦劳作终于在农业上取得了巨大成就，成为了周民族的始祖和农业之神，并创立了祀典。全诗不仅生动地描写了后稷成长的故事，而且反映了由母系社会过渡到父系社会的历史背景。

周代的统治者十分重视农业生产，一年农事活动开始和结束的时候都要举行隆重的祈谷、祭田典礼，以祈求上帝赐丰收和答谢神灵对丰收的恩赐。《诗经》中有很多这样的作品，如《臣工》《丰年》《良耜》等，而《国风》中的《豳风·七月》则是其中最优秀的农事诗，也是风诗中最长的一篇，共八章一百八十字，按照时间的顺序，叙述了农夫一年间的艰苦劳动过程和生活状况。风俗景物和农夫生活的结合，真实形象地再现了农夫们种田、养蚕、纺织、染缯、酿酒、打猎、凿冰、修筑宫室等看不到边际的生活。尽管他们辛苦劳作，可是只能获得很少的一部分，依然苦衣恶食，难逃每年“熏鼠”苦寒的厄运，平铺直叙的字句间流淌着无尽的辛劳和哀怨。

情诗在《诗经》中占有很大比重，尤其集中在《国风》中。它们不仅数量多，而且内容丰富，既有男女相亲相爱的情歌，也有反映婚姻生活的作品，是《诗经》中最动人的篇章。其中《周南·关雎》是一篇贵族男子追求淑女的情诗：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。”生动描述了男子对淑女的爱恋和求之不得的痛苦心情，成为后世一直赞不绝口的佳作。又如《邶风·静女》：“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。静女其娈，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。”描写了相爱男女约会的情景：一对情人在城隅相约，当男子兴冲冲赶到时，女子却调皮地躲了起来，急得男子只好搔首徘徊，女子这才盈盈而出，并送给心上人一根“彤管”作为爱情的信物，男子兴奋地拿着礼物，爱不释手。寥寥数语就将相约男女之间激动、缠绵的感情表现得有声有色。《国风》中还有许多描写婚姻和夫妻间感情生活的诗。如《郑风·女曰鸡鸣》描写了一对夫妻互相尊重、体贴，相约偕老的美好感情：“弋言加之，与子宜之，宜言饮酒，与之偕老。琴瑟在御，莫不静好。”相比之下，《卫风》中的《氓》则是一首著名的弃妇诗，诗歌以一个普通妇女的口吻叙述了自己从恋爱、结婚到被弃的过程，控诉了男

子“士贰其行”“士也罔极，二三其德”的恶行，表现出刚强自爱、果断坚决的性格。

《诗经》中还有很多关于战争和劳役等反映现实社会生活的作品。《小雅·采薇》《小雅·杕杜》《小雅·何草不黄》《豳风·破斧》《豳风·东山》《邶风·击鼓》《卫风·伯兮》等，都是这方面的名作。其中《东山》描写了一位出征多年的士兵在归家途中的复杂感情：“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。”“鹳鸣于垤，妇叹于室……自我不见，于今三年。”“其新孔嘉，其旧如之何？”士兵的心情就像天上飘洒的细雨，哀伤又飘忽不定，老家破败衰毁的情景和对妻子思恋歉疚的感情反复纠缠着他。全诗通篇都是对士兵归家途中的心理描写，哀伤而感人。

反映丧乱、针砭时弊的怨刺诗也是《诗经》的一个重要内容。《大雅》中的《民劳》《板》《荡》《桑柔》；《小雅》中的《正月》《节南山》《巧言》等，都反映了政治黑暗和民不聊生的社会现实。《国风》中的《魏风·硕鼠》是讽刺统治者贪得无厌、不劳而获，表达民众怨恨和不满情绪的代表作。“硕鼠硕鼠，无食我黍。三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所……”诗中把统治者比做贪得无厌的大老鼠，因为无法再忍耐它的贪婪而迫切地向往没有压迫的“乐土”。

从表现形式上看，《诗经》虽然基本上是节奏感强的简单四言，但叠章形式及大量双声、叠韵、叠字语汇的运用，又使诗歌悠然婉转、循环往复、清新自然。《周南·芣苢》就是典型的叠章诗歌。“采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言襭之。”全篇十二句却只改变了六个动词，不但写出了采摘的过程，而且通过不断重复的韵律，表现了生动活泼的气氛。难怪清人方玉润在《〈诗经〉原始》中云：“读者试平心静气，涵咏此诗，恍听田家妇女，三三五五，于平原旷野、风和日丽中群歌互答，余音袅袅，若远若近，若断若续，不知其情之何以怡而神之何以旷。则此诗可不必细绎而自得其妙焉。”《诗经》中的叠字，又称“重言”，如《小雅·伐木》中的“伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤”；《关雎》中“关关雎鸠，在河之洲”，用“关关”来形容水鸟叫声；《秦风·蒹葭》中的“蒹葭苍苍，白露为霜”，“蒹葭采采，白露未已”；《采薇》

中“杨柳依依”，“雨雪霏霏”，“行道迟迟”等，使得诗歌舒缓悠扬，缠绵悱恻。

赋、比、兴表现手法的大量运用是《诗经》的主要艺术特色，不仅取得了良好的艺术效果，也开启了我国诗歌创作的基本手法。

所谓“赋”，用朱熹《诗集传》的话来说就是“敷陈其事而直言之”；“比”，用朱熹的解释，是“以彼物比此物”，也就是比喻之意；“兴”是“先言他物以引起所咏之辞”，也就是借助其他事物作为所咏内容的铺垫，触发诗人的情感，往往用于一首诗或一章诗的开头。《豳风·七月》叙述农夫在一年十二个月中的农业生活，就是赋法。作为基本的表现手法，赋的运用中常常又作比、兴。《诗经》中用比喻的地方很多，手法也富于变化。如《鹤鸣》用“他山之石，可以攻玉”来比喻治国要用贤人；《卫风·硕人》描绘庄姜之美，连续用了一连串的“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴……螓首蛾眉。”其他如“有女如玉”“巧舌如簧”“中心如醉”“其甘如荠”等都是经典的比喻。“兴”的运用情况比较复杂，有的只是在开头调节韵律或唤起情绪，与诗歌下文要表达的内容没有多少联系。如《小雅·鸳鸯》以“鸳鸯在梁，戢其左翼”作为兴句，引起后面的“君子万年，宜其遐福。”《小雅·白华》则是用相同的这句“鸳鸯在梁，戢其左翼”引出相反的“之子无良，二三其德”。《诗经》中更多的兴句与下文有着隐约委婉的联系，如《周南·桃夭》一诗，以“桃之夭夭，灼灼其华”起句，春天茂盛鲜艳的桃花、桃花的竞相开放、新娘的美貌、婚礼的热闹气氛以及婚后多子的暗示，这些情景交相映衬，烘托出了热烈喜庆的氛围，含有喻意的比兴合用，取得了更加生动婉转的效果。这种创作形式对后世的诗歌创作产生了深远的影响。

《诗经》是中国文学现实主义的源头，它的基于现实的感情抒发、关注现实和政治的热情以及积极追求美好生活的态度，也即“风雅”精神成为了后世诗歌创作力求的思想精髓；它的赋、比、兴艺术手法的灵活运用也丰富了后世文学家的形象思维和艺术视角。《诗经》是中国诗歌，乃至整个中国文学一个丰富的泉源！

屈原与他绮丽张扬的楚辞艺术

屈原的名字是与爱国和忠君的美誉联系在一起的，也是与激情勃发、浪漫绮丽的楚辞联系在一起的。他在理想与现实的折磨中，用自身奉献的方式赢得了千年的关注。人们关注他，是关注他的失败、关注他的痛苦，因为他在他的楚辞世界里淋漓尽致地展现了这一切，用楚人特有的方式——强烈而自觉的个体意识、激烈而动荡的情感、奇幻而华丽的表现形式。

有关屈原生平记载的文献并不多，只有司马迁的《史记·屈原贾生列传》和屈原自述性的《九章》。如果没有绮丽绝艳的楚辞，他极有可能成为淹没在历史沧海中的微不足道的一粟，连同他的理想、抗争、痛苦与献身。而且即便是通过《史记》，他留给后世的盲点实在还很多，这是除《刺客列传》和《游侠列传》之外的第三篇不同时代、没有师承关系的合传，两个同病相怜的人——屈原和贾生被放在了一起，而且作者心潮起伏时的抒情议论还占据了本来就不长的篇幅。可是这并不影响什么，因为现实和理想、个人和社会这些主要的线条都清晰地显现在字里行间。



屈原画像

屈原（前340？~前278？），名平，字原，生活在战国时期，楚国的同姓贵族。年轻时意气风发、才学满腹。《史记》本传说他“博闻强志，明于治乱，娴于辞令”。担任左徒，受到楚怀王的信用。“入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯。”后来因为起草宪令遭到一直妒忌他的上官大夫“每一令出，平伐其功”的谗诬，受到了怀王的疏远和怀疑，被免去左徒之职，转任三闾大夫，掌管王族昭、屈、景三姓事务，负责宗庙祭祀和贵族子弟的教育。

这以后，楚国的内政外交一塌糊涂。由于楚怀王听信谗言，遭到了张仪的以六里易六百里的欺骗，背齐助秦而一无所获，不仅没有获得许诺好的六百里美地，反而丢失了大国的信誉。怀王恼羞成怒，发兵攻秦又屡遭失败，只好求和。之后又听信近臣和宠妾郑袖的谗言，错失斩杀张仪的机会，追悔不及。这时楚国为先前的背信弃义付出了巨大的代价，接连遭到秦、齐、韩、魏的围攻，陷入困境。大约在怀王二十五年

左右，屈原遭到了第一次放逐，一度被流放到汉北一带。怀王三十年，秦人以相会为饵诱骗怀王入秦，屈原曾极力劝阻，无奈怀王的小儿子子兰等力主怀王入秦，结果怀王被扣，并于三年后死于秦。

在楚怀王被扣押的消息传来后，顷襄王慌慌张张地接位了，由子兰担任令尹，也就是宰相，楚秦邦交势同水火。但在顷襄王继位的第七年，竟然为了暂时苟安而认敌为亲，与秦结为婚姻。屈原的坚定的反对立场和对子兰不负责任的指责使他树敌太多而身陷重围。上官大夫又一次在顷襄王面前故技重施，于是悲剧再次上演，大约在顷襄王十三年前后屈原被流放到沅、湘一带。与此同时，楚国的形势更是江河日下，秦将白起率领的虎狼之师已经攻破了都城郢。屈原“被发行吟泽畔”，在悲愤交加中投湖自沉而死。


楚国双龙玉佩


楚国浪漫主义绘画

纵观屈原的一生，他没有骄人的事功，左徒的起点只是让他的事业多了昙花一现的惊叹，也让小人在心里埋下了嫉妒和报复的种子；他也没有深邃的思想，即便是美政的理想，也不过是“举贤而授能”“循绳墨而不顾”等光鲜的政治图景。高傲的贵族气息，苦痛却不肯妥协的忠心，年轻又奋不顾身追求理想的勇气，一腔热血、两袖才华和多次漂泊的经历，这些才是屈原的资本。他的高傲和对理想绝对的追求使他不肯向邪恶做出半点让步，他的洁身自好、倔强和抗争又使他身陷更彻底的打

击，他只能用激越的文辞来表达心绪，甚至以死抗争。《离骚》《九歌》《天问》《九章》等都印记着他苦痛的心路之旅。这样屈原由失意的政治家变成了卓绝千古的诗人，成为中国古代文学浪漫主义风格的化身。

“楚辞”指以屈原为代表的诗歌创作体裁。“楚辞”这一名称在汉代时就出现了，《汉书·朱买臣传》云其“说《春秋》，言‘楚辞’，帝甚悦之”。可见这时楚辞已经成为了一门专门的学问。后来刘向辑录屈原、宋玉等人的作品成书，就命名为《楚辞》。鲁迅在《汉文学史》上称其“较之于《诗》，则其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明，凭心而言，不遵矩度。故后儒之服膺诗教者，或訾而绌之，然其影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上”。由于屈原的《离骚》是楚辞的代表作，所以楚辞又被称为“骚”或“骚体”。

楚辞的形成离不开屈原，也离不开楚地特有的文化和地域气息。宋代黄伯思在《东观余论·翼骚序》中说：“屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之楚辞。”鲁迅在《汉文学史》中也称其“逸响伟辞，卓绝一世。后人惊其文采，相率仿效，以原楚产，故称‘楚辞’”。

楚辞的楚文化色彩浓厚。春秋战国以来，中原经济文化的发达虽然影响着包括楚国在内的周边地区的发展，但楚文化始终保持着自身强烈的特征。楚地载歌载舞的歌谣为楚辞提供了最抒情的艺术形式；楚地盛行的巫教又使楚辞浸染了浓厚的神话色彩，《汉书·地理志》称“其祠必作歌乐，鼓舞以乐诸神”，正是在这样一个充满奇异想像和炽热情感的神话世界中，屈原才有了舒放自如的依托。另外，《诗经》以及“繁辞华句”的游说言辞和诸子散文都对楚辞的形成产生了影响，屈原年轻时的作品《橘颂》全部是四言，而且隔句的句尾均为“兮”字，如：“后皇嘉树，橘徕服兮。受命不迁，生南国兮。深固难徙，更壹志兮。绿叶素荣，纷其可喜兮。”可以看出《诗经》体式对《楚辞》体式的渗透。

《离骚》是屈原最重要的代表作，也是屈原政治失意时的作品。司马迁在《史记》中写道：“屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》。”全诗共三百七十二

句，二千五百余字，是中国古代诗歌史上最长的浪漫主义政治抒情诗。对“离骚”的解释一直难以同一，司马迁在《史记》中说：“离骚者，犹离忧也。”《汉书》的作者班固在《离骚赞序》中则认为“离，犹遭也；骚，忧也。明己遭忧作辞也。”而在汉代的扬雄看来，“离骚”就是“牢骚”，他甚至模仿《离骚》作《反离骚》；又模仿《九章》作《畔牢愁》，“牢愁”也就是“牢骚”的意思。

《离骚》表达了屈原对自己忠心爱国而不能实际为国效力的悲痛心情，以及对楚国祸国殃民的邪恶势力的无比愤慨。全诗感情热烈、回旋复沓的形式正体现了屈原内心的缠绵与痛苦波折，苦闷、哀伤、痛恨与不舍的交织让他愁肠百结，郁郁难以化解，只好上天入地、问神求女。自始至终可以感受到一个崇高而执著的灵魂所历经的煎熬与厄运。

《离骚》在内容上可分成前后两大部分。从开头到“岂余心之可惩”的前半部分，主要是自传性质的经历回顾；后半篇则主要通过幻想方式展现对未来道路的探索历程。

在前半部分里，屈原先阐述了自己的身世、品德和理想，抒发了自己对“信而被疑，忠而被谤”的苦闷与矛盾，斥责了楚王昏庸、群小猖獗与朝政日非。从第一句“帝高阳之苗裔兮”开始，诗人使用大量笔墨，从多方面描述自我的美好和崇高的人格。“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名。”指出了自己高贵的王族身份和对国家兴亡担有义不容辞的责任。“纷吾既有此内美兮，又重之以修能；扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。”叙述了自己及时修身，拥有了高尚的品德和出众的才干，随时准备为国家贡献自己的才智和激情，相信自己的理想和主张能把国家引向康庄大道。

然而“党人”“众皆竞进以贪婪兮，冯不厌乎求索。羌内恕己以量人兮，各兴心而嫉妒”。对自己一度信任的楚王也“荃不察余之中情兮，反信谗而齌怒”。“初既与余成言兮，后悔遁而有他。”面对“民生之多艰”时，诗人又只能“长太息以掩涕兮”。面对“群芳芜秽”，诗人的高傲和自信使他鄙视这肮脏的一切而时刻不忘保持洁身自好。强烈的自我意识在这里凸显了，诗人用一系列美好的形象和事物表达了自己的愿望，“朝

饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”；“謇吾法夫前修兮，非世俗之所服”；“鸷鸟之不群兮，自前世而固然”。

诗人在孤立中看到自己的高大，又把自己放在了孤立他的社会的对立面上，藐视一切，并且坚定地表示了自己决不放弃理想而妥协从俗的执著：“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔！”“伏清白以死直，固前圣之所厚！”“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩？”

然而诗人的内心是迷惘和痛苦的，《离骚》后半篇正是借助神话材料，以幻想形式展示了他内心深处的痛苦和对未来的探索。

诗人一共经历了三次感情波折，先是一位“女媭”劝诫他：“世并举而好朋兮，夫何茕独而不余听？”认为他的“婞直”不合时宜。但紧接着，诗人自己又通过向传说中的古帝重华（舜）陈辞治国之道的情节，否定了女媭的批评。

之后诗人在想像中通过众神上下求索。他在天界遭到了天帝守门人的拒绝，这暗示着诗人重获楚王信任的道路已经被彻底阻塞，他又降临地上“求女”，然而或“无礼”而“骄傲”，或无媒以相通，这又暗示着诗人无法找到自己的知音。

那么出路到底在哪里呢？诗人转而请巫者灵氛占卜、降神，给予指点。灵氛认为：“两美其必合兮，孰信修而慕之？思九州之博大兮，岂惟是其有女？”“何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇？”“欲从灵氛之吉占兮，心犹豫而狐疑。”内心之煎熬可想而知。楚国已毫无希望，劝他离国出走；巫咸则说：“及年岁之未晏兮，时亦犹其未央。”劝他留下，等待君臣遇合的机会。然而事实已经是：“惟此党人之不谅兮，恐嫉妒而折之。时缤纷其变易兮，又何可以淹留？”于是，诗人“折琼枝以为羞兮，精琼靡以为粻。为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车”“朝发轫于天津兮，夕余至乎西极”。这时诗中是一片神志飞扬、欢愉无比的气氛。这暗示着诗人认识到离开楚国确实是一条摆脱困境和苦闷的道路。

然而，这对现实中的屈原来说，最终仍无法接受。“忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行。”因为他根本无法离开自己的故土，在这里发生了第三层感情波折——“已矣哉！国无人莫我知兮，又何怀乎

故都！既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居！”

《离骚》不仅在内容和思想上具有极高的艺术价值和审美情愫，而且在语言上文辞富丽，形式上灵活多变。在激烈的情感迸发中，诗人列举并运用了一系列对比性、富有神秘气息的文辞，在描述太空翱翔的自由时，诗人描述道：“屯余车其千乘兮，齐玉轪而并驰。驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇。抑志而弭节兮，神高驰之邈邈。奏九歌而舞韶兮，聊假日以媮乐。”神游八极，语言绮丽。“兮”字的运用使得句式和句情新鲜、生动、自由、活泼。再有委婉轻灵的楚声相和，使情感抒发得更加酣畅淋漓。

正如鲁迅在《汉文学史》中所评价的：“若离骚者，可谓兼之矣。上称帝喾，下道齐桓，中述汤武，以刺世事。明道德之广崇，治乱之条贯，靡不毕见。其文约，其辞微，其志絜，其行廉，其称文小而其旨极大，举类迩而见义远。”

屈原的其他作品如《九歌》《天问》《招魂》《九章》等也各有特色。《九歌》《招魂》《天问》都渗透着浓厚的巫祭文化，前两种与楚地的神话传说、民间习俗密切相关；《天问》则是对神话传说和社会历史的质疑；而《九章》的内容都与屈原的身世有关，由九篇作品《惜诵》《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》《思美人》《惜往日》《橘颂》《悲回风》组成。与《离骚》相比，《九章》篇幅短小，以纪实手法为主，写景与抒情相得益彰，以华美而富于表现力的语言充分描绘了内心的复杂、激烈和冲突。其中《怀沙》一般认为是屈原临死前的绝笔，“邑犬之群吠兮，吠所怪也；非俊疑杰兮，固庸态也”。从中可以看出屈原对楚国政治昏乱的痛心疾首和对俗世庸众的极度蔑视。诗的最后说道：“知死不可让，愿勿爱兮。明告君子，吾将以为类兮。”希望世人能够从自己的自杀中，看到为人的准则，而事实证明，屈原的知音正在后代而不在当代。

“九歌”的名称，均见于《左传》、《离骚》、《天问》和《山海经》，这是一种古老而著名的乐曲。“九”表示由多篇歌词组成，不代表实际篇数。屈原的《九歌》共十一篇，是一组祭神所用的乐歌。王逸《楚辞章句·九歌》曰：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郡之

邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因而作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。”

从内容上看，《九歌》以描写爱情为主，大多数诗篇都包含有神与神或人与神相恋的情节。其中流露的是对爱情和生命的执著追求以及求之不得的哀伤、彷徨，而这正暗含了诗人自己人生失落、孤独凄凉的心情。

《山鬼》是其中很有特色的失恋歌曲，诗中主人公在神的外表下却有着邻家少女的情感，情人的失约使她陷入了痛苦的沼泽。全诗将方位、气候、情节的变化与心灵的波动结合起来，展现了主人公对美好事物的执著追求，“雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狖夜鸣。风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧！”情景交融，和谐动人。

《国殇》是其中颇为特殊的一篇悼念阵亡将士的祭歌，诗中描绘了一场敌众我寡、以失败告终的战争，烘托出了楚国将士们视死如归、不可凌辱的崇高品格，而这正是屈原一直向往和希望的。“诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。”短短的篇幅却堪称中国早期文学作品中悲壮、美感的杰作。

三、叙事与说理——先秦散文的主旋律

社会文化呈现的百家争鸣的局面，使诸子为贯彻自己学说，“以其道易天下”而四处游说，著书立说。有争鸣之势，必有论辩之文，《孟子》《韩非子》《庄子》《战国策》等著作应运而生。叙事与说理成为了先秦散文的主旋律，而论辩说理更成为了其中的亮点。这种精绝的论辩，甚至达到了“一人之辩，重于九鼎之宝；三寸之舌，强于百万之师”的地步。正如《文心雕龙·论说》曰：“暨战国争雄，辩士云涌。纵横参谋，长短角势。《转丸》骋其巧辞，《飞钳》伏其精术。”

《孟子》——气势浩然的辩言

《孟子》是春秋战国时期论辩说理散文的代表作，纯熟的论辩技巧、浩然的正气使它在同类作品中更具有争鸣的战国气息。郑振铎在他的《中国文学史》中就认为孟文“沾了战国辩士之风”，因而“辞意骏利而深切，比喻赡美而有趣”。

《孟子》七篇主要记录了孟子的谈话，是孟子在理想碰壁之后的劳顿暮年和弟子们共同写成的，文章依然保持了著者的政治热情和论辩激情。在先秦儒家之文中，《孟子》素以富于“文学”性而著称，尽管它的内七篇没有完全摆脱语录的窠臼，但往复辩论的言辞恰巧弥补了这一点。

明白晓畅、自然平实是《孟子》的主要语言特色，正如孟子在《万章》中说“不以文害辞，不以辞害志”。所以和纵驰想像力的《庄子》比起来，可谓各持两端，一个是朴素而深刻，一个是脱逸而明快。尽管没有华丽的藻饰，但平实浅近的句法、干净利落的词锋，加上爽朗明快的节奏都给人以朴素自然的美感。“老吾老以及人之老”，“幼吾幼以及人之幼”这样精妙的词句早已经成为了文学板块里的经典。比喻、成语和警句

等恰到好处的运用又使文章生动流畅，众所周知的“五十步笑百步”“挟泰山以超北海”等都是典型的例子。

《孟子》总结的格言警句也常有相当丰富的辩证法意义，如“一日曝之，十日寒之，未有能生者也”。其余像“出尔反尔”“以邻为壑”“引而不发”等，都充满了逻辑力量，这使他在论辩的时候既能保持语锋犀利，又能兼具说服力，从而占了论辩的主动。取材平实是《孟子》的另一特色，孟子所引史事均有根有据，极少传奇玄想虚幻的描绘。孟子引古事，常以《诗经》《尚书》为佐证，如《孟子·梁惠王下》：“《诗》云：‘王赫斯怒，爰整其旅，以遏徂莒，以笃周祜，以对于天下’，此文王之勇也。文王一怒而安天下之民。”

作者和他的作品往往是风格统一的，《孟子》如孟子一样气势浩然、咄咄逼人。如郑振铎所说的“辞意骏利而深切，比喻赡美而有趣”的论辩色彩是《孟子》的又一特色。战国中期，激烈争辩的现实需要和策士纵横文风的沾染，使《孟子》与《论语》的“慎言”拉开了距离，表现出了雄辞激越和气势磅礴的风格。鲁迅精辟地指出：“孟子生当周季，渐有繁辞，而叙述则时特精妙。”孟子善养浩然之气，这样的气势也凝聚在《孟子》中。

一方面，俳偶句式和重叠句式的运用使文章气势雄浑，滔滔不绝。李泽厚指出：“孟文以相当整齐的排比句法为形式，极力增强它的逻辑推理中的情感色彩和情感力量，从而使其说理具有一种不可阻挡的‘气势’。”例如孟子在阐述性善论时，就一连用了四个排比句列述人性的共同特征，珠联绳贯，一气呵成。“恻隐之心，人皆有之；羞恶之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。”“恻隐之心，仁也；羞恶之心，义也；恭敬之心，礼也；是非之心，智也。”在《孟子·离娄上》中，孟子为了强调“仁”的重要性，一气推出：“天子不仁，不保四海；诸侯不仁，不保社稷；卿大夫不仁，不保宗庙；士庶人不仁，不保四体。”又明知齐宣王之“大欲”所在，并不直接说出，而是用一连串反诘：“为肥甘不足于口欤？轻暖不足于体欤？抑为采色不足视于目欤？声音不足听于耳欤？便嬖不足使令于前欤？”然后点出宣王之大欲所在，步步紧逼、锐不可挡，直令宣王难以招架、溃不成军。其他诸如“孝子之至，莫大乎尊亲，尊亲之至，莫大乎以天下养”，“桀纣之失天下也，失

其民；失其民者，失其心也”等排比顶针的句式，更是联珠缀玉，间不容发。

孟子论说的磅礴气势，还与他善于运用对偶、比喻等手法以增强语言力度有关。赵歧在《孟子章句》中说：“孟子长于譬喻，辞不迫切而意独至。”善譬巧喻使文章浅近平易而生动有趣，轻快灵便而又深刻贴切。如“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足”“劳心者治人，劳力者治于人，治于人者食人，治人者食于人”等。孟子善于用具体生动的比喻说明事理，明喻、暗喻、博喻等手法贯穿全书竟有一百五十九处之多。在卷八《离娄下》中为了向齐宣王说明君臣之间的相互关系，孟子连用六个比喻：“君之视臣如手足，则臣视君如腹心；君之视臣如犬马，则臣视君如国人；君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇。”将君对臣的不同态度以及臣将采取的相应回报十分形象地揭示出来。大量对偶句和奇句交错使用，许多比喻层出不穷，增添了文章的整体节奏感、动态美，不仅很好地表现了作者的坚定思想和充沛感情，也增强了文章的雄辩气势。

刚柔相济而剖析精深的论辩艺术技巧也充分表现了《孟子》散文鲜明的个性和独特风格。如《孟子·公孙丑下》，作者先明示论点：“天时不如地利，地利不如人和。”然后层层深入，按次序分别构成下列论证：“三里之城，七里之郭，环而攻之而不胜。夫环而攻之，必有得于天时者也；然而不胜者，是天时不如地利也。城非不高也，池非不深也，兵革非不坚利也，米粟非不多也，委而去之，是地利不如人和也。”一环扣一环，情感充沛激越而又论证周严。

善设机巧、引人入彀，是孟子论辩的又一大特色。一方面，他善于揣摩对方的心理活动，进行有效的启发诱导，引人入彀；另一方面，则顺水推舟，先纵后擒，迂回曲折的论辩方法，往往使对方最终接受自己的观点。如当齐宣王向孟子问霸道时，孟子却以“未之闻也”巧妙地避开，并随即因势利导将话题转入谈“王道”。接着用宣王“以羊易牛”的事，说明宣王有不忍之心足以王，以引起宣王继续说下去的兴趣。进而虚设了力能“举百钧”而不能“举一羽”、明能“察秋毫之末”却“不能见舆薪”的比喻，指出宣王“不王”，是“不为也，非不能也”。当齐宣王恋恋不舍地再次提起“大欲”时，孟子又用“邹不敌楚”的比喻先让宣王承认“小不

敌大”的事实，再让他明晓齐“以一服八，以战求霸”道路行不通的道理。从而终于让宣王有了“愿夫子辅吾志，明以教我”的思想转变，心悦诚服地接受孟子的主张。

《庄子》——哲学的天籁

先秦说理散文中最有价值、成就最高的著作就是《庄子》。鲁迅曾说，孔夫子是中国的权势者们捧起来的。如果说孔孟之道因为能扣开富贵之门而众生云集的话，那么道家哲学则全凭庄子，包括《庄子》的魅力，吸引着士子们进入民族历史的核心。

《庄子》一书，汉代著录为五十二篇，现存三十三篇。其中《内篇》七篇，通常认为是庄子本人所著；《外篇》十五篇；《杂篇》十一篇，有庄周门人及后来道家的作品。

闻一多就认为庄子堪称先秦诸子中唯一的文学家。在他所著的《庄子》一文中说：“如果你要的是纯粹的文学，在庄子那素净的说理文的背景上，也有着你看不完的花团锦簇的点缀——断素、零纨、珠光、剑气、鸟语、花香——诗、赋、传奇、小说，种种的原料，尽够你欣赏、采撷的，这可以证明如果庄子高兴做一个文学家，他不是不能。”“他那婴儿哭着要捉月亮似的天真，那神秘的惆怅，圣睿的憧憬，无边无际的企慕，无涯际的艳羡，便使他成为最真实的诗人。”闻一多先生以诗人特有的多情和敏锐感悟到了《庄子》的诗性特征。

用艺术形象来阐明哲学道理，是《庄子》的一大特色，文中充满了隽永谐趣、奇肆想像的寓言。战国文章，普遍多假寓言、故事以说理，但仅仅作为比喻的材料，证明文章的观点。庄子则不然，他在许多篇章，如《逍遥游》《人间世》《德充符》《秋水》中几乎都是用一连串的寓言、神话、虚构的人物故事联缀而成，把作者的思想融化在这些故事和其中人物、动物的对话中。

《庄子》中自称其创作方法是“以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广”。卮言是指出于无心、自然流露之言语；重言指借重长者、尊者、名人等久负盛名的人来讲情说理，以使自己的理论更容易为他人接受。

卮言、重言、寓言这三言中，“寓言十九”，是最主要的表达方式。闻一多认为，将“寓言成为一种文艺，是从庄子起的”。他甚至认为从《桃花源记》到《西游记》《儒林外史》都可以看到庄子的明显影响。

确实，形象寓言的运用使得《庄子》形象的哲理如生活，它不像《论语》，干瘪瘦弱，即使是称颂的人物也完美得令人不敢仰视；不像《老子》，抽象人生为哲理，微言大义，闪烁言辞。《庄子》则呈现了一个瑰丽多彩的童话世界，在那里面，有乘风而行的异人、长生不死的神仙，甚至连鸟雀、乌龟以至河流、草木都具有了人的形象，拥有高超的智慧与鲜明的个性，谈论着玄妙的道。秋水时至，以为“天下之美为尽在己”的河伯欣欣然东行，“至于北海”始知“望洋兴叹”；而东海的大鳖，也可以向井底之蛙讲述海的广大。这还是一个虚构但形象的世界：在这里，盗跖自有他强盗的道理，甚至可以将孔夫子说教一番；当秦失哀悼老子的时候，也可以“三哭而走”；庄周自己也可以糊涂一把，说些关于蝴蝶和他的故事以及他和骷髅的故事……

汪洋恣肆的文采与浪漫奇特的想像是《庄子》的另一个特色，文辞与思想天衣无缝的融合使语言诗性美达到了极致。闻一多在阐述这种艺术效果的时候说：“你正惊异那思想的奇警，在那踌躇的当儿，忽然又发现一件事，你问那精微奥妙的思想何以竟有那样凑巧的、曲达圆妙的辞句来表现它，你更惊异；定神一看，又不知道哪是思想哪是文字了，也许什么也不是，而是经过化合作用的第三件东西，于是你尤其惊异。这应接不暇的惊异，便使你加倍的愉快，乐不可支。这境界，无论如何，在庄子以前，绝对找不到，以后遇到的机会确实也不多。”

《庄子》的想像、虚构往往超越时空的局限和物我的区别。《逍遥游》中“北溟之鱼，化而为鹏，怒而飞，其翼若垂天之云，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月息也”，这是何等夸张的语言，何等磅礴的气势；而《外物》中“任公子垂钓，以五十头牛为钓饵，蹲在会稽山上，投竿东海，期年钓得大鱼，白浪如山，海水震荡，千里震惊，浙江以东，苍梧以北之人，都饱食此鱼。”庄子的想像力丰富到了如此地步，就连蜗牛的两只触角上也各有一国，甚至一旦战争，就要“伏尸数万”，追逐敌人十五天才能返回。《齐物论》写大风的段落堪称生动奇幻的典范。“夫大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒号……大木百围之

窍穴，似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似洼者、似污者……冷风得小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚，而独不见之调调之刁刁乎？”

这样奇特诡异的想像，饱含着智慧的火花，在庄子激情涌动之际，便汩汩然倾诉于笔端了。行云流水的语言、跌宕跳跃的节奏，不正如清人方东树所说的：“大约太白诗与庄子文同妙，意接而词不接，发想无端，如天上白云卷舒灭现，无有定形。”

《左传》——乱世的青史

《左传》原名《左氏春秋》，后人将它配合《春秋》作为解经之书，称《春秋左氏传》，简称《左传》。它与《春秋公羊传》《春秋谷梁传》合称“春秋三传”。司马迁和《汉书》的作者班固都认为《左传》的作者是左丘明，但这一观点后来受到普遍的怀疑，由于书中还有个别关于战国初年的史料，一般认为它成书于战国早期，书中弥漫的儒家观点也说明了它最后应该由儒家学者编定而成的。

《左传》记事年代基本与《春秋》重合，记载了鲁隐公元年（前722）到鲁哀公二十七年（前468）的历史，有个别资料涉及到了战国初期。《左传》是按照纪年顺序来记载事件的，而且它在记载事件的同时，创立了一种新的形式，在叙事中或叙事后往往又直接引入议论，以“君子曰”“君子是以知”“孔子曰”等形式来展开对事件或人物的道德评价，表现出明显的儒家尊礼尚德的倾向，即强调等级秩序与宗法伦理，重视长幼尊卑之别，同时也表现出“民本”思想，增强了叙事的感情色彩。书中揭露了国君残暴昏庸的真面目，肯定和赞扬了有识之士的重民思想。对于各国间频繁的战争，作者总是首先就辨明双方在道义上的是非曲直，并把它同胜负结果联系起来，企图说明正义之师必胜的道理，当时事实往往并非如此，这与后来孟子“春秋无义战”的观点相比，显然还目光稍短。与《春秋》的大纲形式不同，《左传》作者以敏锐的眼光，记述了周王室的衰落和诸侯争霸的事实，以及这一时期各国的政治、军事、外交等方面的重大事件。

《左传》在叙事方面取得了显著成就，唐代著名史学家刘知几在

《史通·杂说上》“左氏传”条评价曰：“左氏之叙事也，述行师则簿领盈视，哤聒沸腾；论备火则区分在目，修饰峻整；言胜捷则收获都尽，记奔败则披靡横前，申盟誓则慷慨有余，称谲诈则欺诬可见，谈恩惠则煦如春日……著述罕闻，古今卓绝。”《左传》发展了《春秋》笔法，不再用流水账式的简短记事和个别字句的褒贬来体现作者的意象和好恶，而是尽可能详细生动地记载事件的全过程，并通过人物言行及对个别细节的关注来展现事件及人物的全貌，具有很强的艺术感染力。

在叙述方法上，倒叙、插叙、跳叙等手法的运用是其叙事的重要特色。倒叙就是在叙述事件的过程中回顾事件的起因，或者交代事件发生的背景等。如“宣公三年”先是记载了郑穆公兰之死，然后才回顾了他的出生和命名。插叙和倒叙的作用类似，都是补充交代，往往用一个“初”字引起下文的追叙。跳叙是故事情节的适时跳转，但不失文章的连贯性和生动性，正如清人刘熙载在《艺概·文概》中所说：“章法不难于续而难于断。先秦文善断，所以高不易攀。然‘抛针掷线’，全靠眼光不走；‘注坡蓦涧’，全仗缰辔在手。明断，正取暗续也。”《左传》的跳叙就抓住了关键环节，使故事有明晰的主线，正体现了明断暗续的特征。“定公十年”记载武叔欲使人刺杀公若，第一次未能成功，圉人说出了自己的计划，曰：“吾以剑过朝，公若必曰：‘谁之剑也？’吾称子以告，必观之。吾伪固而授之末，则可杀也。”于是“使如之。公若曰：‘尔欲吴亡我乎？’遂杀公若”。由于前文已经交代了详细的计划，所以跳过了刺杀的过程，读者尽可发挥想像，而故事仍不失完整、生动，这种语断意连的跳叙艺术正如刘知几在《史通·二体》中所说：“盖文虽缺略，而理甚昭著，此丘明之体也。”

《左传》叙事最突出的成就在战争描写。全书记录了大大小小的几百次战争，城濮之战、崤之战、邲之战等大战的描述历来为人们所称道。就是不计其数的小战役也写得有声有色。

《左传》写战争不仅仅把战争看做是刀光剑影的搏斗，而是把它当做一种复杂的社会现象加以全面叙述，总是抓住事件的重要环节或有典型意义的部分着重地叙述或描写，叙述详细完整，富有故事性、戏剧性；《左传》对战争的叙述一般是从战前写起，先写战争的起因、双方政治上的运筹、民心的向背、对战争的准备以及各种外交上的策略等，

然后才写战争本身；以《左传》关于城濮之战的描述为例，作者在叙述战争的过程中不断地展示晋胜楚败的原因，晋文公的伐怨报德、严整军纪、遵守诺言、倾听下言都与楚方的君臣不和、恃兵而骄、一意孤行、盲目进取形成了强烈对比，最终是晋文公“退避三舍，后发制人”而取得了胜利。

《左传》对人物的描写也很有特色。写人简而精，曲而达，婉而有致，常常是寥寥几句，就能使人物形象栩栩如生，使读者如见其人，如闻其声。如“鲁桓公元年”作者描写了一个心怀邪念的守国贵族：“宋华文督见孔父之妻于路，目逆而送之，曰：‘美而艳’。”“目逆而送之”五个字形象地描绘了华文督令人憎恶的丑态；又如“宣公十四年”描绘楚国申舟被宋国杀掉后楚庄王的失常神情和心理时曰：“楚子闻之，投袂而起，履及于窒皇，剑及于寝门之外，车及于蒲胥之市。”书中类似这样简练生动的细节描绘还有很多。

《左传》记言文字主要是行人应答和大夫辞令。

晋范宁称《左传》“艳而富”，唐韩愈称其“左氏浮夸”，就是指《左传》雄辩阔论，词锋犀利。如“宣公十二年”载《晋楚邲之战》，晋军失败后，主帅桓子请死，晋侯想允许他死。这时士贞子谏曰：“不可！城濮之役，晋师三日谷，文公犹有忧色，左右曰：‘有喜而忧，知有忧而喜乎！’公曰：‘得臣犹在，忧未歇也。困兽犹斗，况国相乎？’及楚杀子玉，公喜而后可知也，曰：‘莫余毒也已！’是晋再克，而楚再败也。楚是以再世不竟。今天或者大警告也，而又杀林父以重楚胜，其无乃久不竟乎？林父之事君也，进思尽忠，退思补过，社稷之卫也。若之何杀之？夫其败也，如日月之食焉，何损于明？”以不可杀为中心展开了层层论证，逻辑关系清楚，通过摆事实、讲道理，令人心服口服。

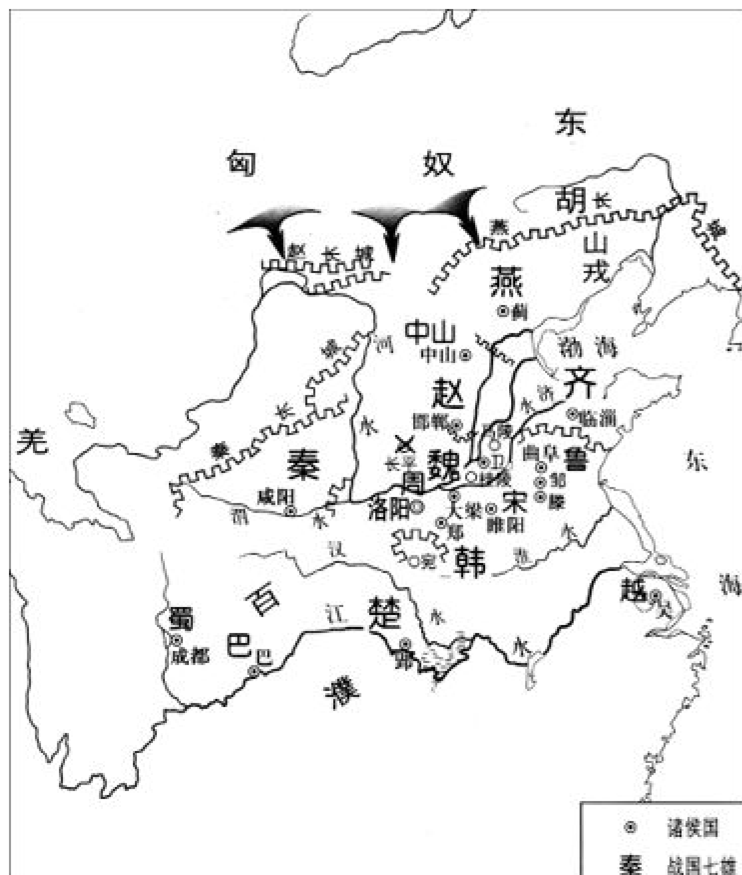
《左传》对人物外交辞令的书写也历来为人所称道。如“僖公三十年”载的《烛之武退秦师》，在晋秦两大国围困的紧急情况下，老臣烛之武受君之命见秦伯以求情。烛之武非常注意说话的角度和它产生的说服力量，他先承认事实，即在两个大国围困下“郑既知亡矣”，接着便给秦伯分析“亡郑”对秦有害无利，“若舍郑以为东道主，行李之往来，共其乏困，君亦无所害。”进而他再回顾历史，让秦伯想起“晋何厌之有”的事

实，使秦伯深知晋的贪婪之心，以达到解散秦晋之盟，迫使其撤军的目的。烛之武表面上似乎处处为秦国考虑，实则委婉而周密，丝毫没有露出为郑求秦的痕迹。整段话语表现出烛之武超人的智慧。诸如此类说辞，《左传》里比比皆是。

《左传》作为中国古代早期少有的文采著作，对后世的文学和史学创作产生了深远的影响。《战国策》《史记》都继承了它的写作风格，形成了文史结合的传统。《左传》在叙事、记言及人物刻画方面都取得了卓越成就，是中国古代的优秀作品，正如朱彝尊在《经文考》引语中说："左氏之传，史之极也。文采若云月，高深若山海。"

《战国策》——隽永的说辞

《战国策》共计三十三篇，记载了《春秋》以后到楚、汉之际的共二百四十五年间的历史。原来书名不确定，西汉学者刘向在整理战国史料时，把六种分别名为《国策》《国事》《短长》《事语》《长书》《修书》的资料分别编入十二国中，并根据这些材料大多是记述战国时游说之士的策谋和言论的事实，定其名为《战国策》，具有珍贵的史料价值。它不仅仅记载了战国时游说之士的策谋和游说之辞，还保存了许多诸如西周君、楚幽王为春申君之后、吕不韦立子楚、嫪毐乱秦宫等珍贵史料。可以说是一部上接《春秋左氏传》，下接陆贾《楚汉春秋》的战国杂史。全书没有系统完整的体例，都是相互独立的单篇。



战国七雄形势图

《战国策》对人物的描写和刻画十分成功。它突出反映了战国时代纵横家的思想和人生观，他们在政治上崇尚谋略，强调审时度势；在生活中追求自身价值的认可，或者追求功名利禄，或者力求为国解忧。因而在这纷纷乱世中，各色人物粉墨登场，其中不乏朝秦暮楚之徒；也有“解纷乱而无所取”的义士；有苏秦一类的“佩六国相印”举足轻重的大人物；也有突然一鸣惊人的小角色；有巧舌如簧的言官辩士；也有披发仗器的游侠剑客……他们在乱世的舞台上演出了一幕幕生动感人、有声有色的话剧。

《战国策》生动地记载了各个阶层形形色色的人物，塑造了诸如纵横之士苏秦、张仪，勇毅之侠聂政、荆轲，高节之士鲁仲连、颜斶等个性鲜明的人物形象。

其中对苏秦初次腾达的刻画可谓生动透彻。苏秦第一次游说秦王时，先从秦国的地理和经济入手，然后说："以大王之贤，士民之众；车骑之用，兵法之教，可以并诸侯，吞天下，称帝而治。愿大王少留意，臣请奏其效！"然而秦王以"毛羽不丰""文章不成""道德不厚""政教不顺"的借口，用"愿以异日"四字就体面地把他拒绝了。在"说秦王书十上而说不行""资用乏绝"之后，只好"去秦而归"，而且竟是如此不堪，"羸縢履蹻，负书担橐，形容枯槁，面目犁黑"。这样狼狈的样子当然不讨人喜欢，竟至于"妻不下紝，嫂不为炊，父母不与言"。苏秦愤怒了，"是皆秦之罪也"！喟叹之余，发愤读书，竟到了"读书欲睡，引锥自刺其股"的境地。"期年，揣摩成"，"于是，乃摩燕乌集阙，见说赵王于华屋之下，抵掌而谈。赵王大悦，封为武安君，受相印；革车百乘，锦绣千纯，白璧百双，黄金万镒，以随其后，约从散横，以抑强秦。"苏秦飞黄腾达之后，在游说楚国的途中衣锦还乡，于是上演了"人间在世重多金"的一幕。"父母闻之，清宫除道，张乐设饮，郊迎三十里；妻侧目而视，倾耳而听；嫂蛇行匍伏，四拜自跪而谢。苏秦曰：'嫂何前倨而后卑也？'嫂曰：'以季子之位尊而多金。'"苏秦于是感叹道："嗟乎！贫穷则父母不子，富贵则亲戚畏惧，人生世人，势位富贵，盖可忽乎哉！"

《战国策》在语言艺术方面也赢得了高度的赞扬。王觉《题〈战国策〉》称其"辩丽横肆，亦文辞之最。"《荆轲刺秦王》一篇因其精彩纷呈而历来为人们所喜爱，其中描述易水送别的一节这样写道："太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而歌曰：'风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。'复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。"凝重而哀伤，就连有"史家之绝唱"手笔的司马迁在作《史记·刺客列传》时，也不得不大量抄录了《战国策》的原文。

游说和论辩言辞的犀利、精辟是《战国策》的一大特色，从而形成了它铺张扬厉、横肆辩丽的文风。如《赵策》记述触龙的说辞，他顺着赵太后的心思，从谈家常入手，然后引古论今，层层深入地分析"位尊而无功，俸厚而无劳"的危害，终于使太后心悦诚服地接受他的劝告，让她的幼子长安君到齐国去当人质。而在"唐且为安陵君使秦"一节中，唐且

与秦王针锋相对的言辞也给人留下了深刻的印象。在秦统一六国前，秦王派人要求以五百里的土地交换安陵君的安陵，安陵君婉言谢绝后看到秦王不悦，只好又派唐且入秦周旋。面对秦王的逼问，唐且毅然表示“虽千里不易也，岂止五百里哉？”秦王大怒，于是双方展开了唇枪舌战，秦王曰：“公亦尝闻天子之怒乎？”唐且曰：“未尝闻也。”秦王曰：“天子之怒，伏尸百万，流血千里。”唐且曰：“大王未闻布衣之怒乎？”秦王曰：“布衣之怒，亦免冠徒跣，以头抢地而。”唐且曰：“此庸夫之怒也，非士之怒也……若士必怒，伏尸二人，流血五步，天下缟素，今日是也！”论争双方兵来将挡，水来土掩，寸语争锋，各不相让。尤其唐且以同归于尽、“挺剑而起”相胁持，最后终于迫使秦王“长跪而谢”。

《战国策》善于将寓言故事巧妙地穿插于文中，用以说明抽象的道理，因而语言更显流畅犀利，更具有说服力。恰当的比喻、工整的对偶和排比句法也使文章瑰丽多姿、生动形象、气势充沛。

如“庄辛谓楚襄王”一节中，庄辛先用“见兔而顾犬”“亡羊补牢”两个比喻，形象生动地说明了郢都虽失，但只要励精图治，为时未晚。接着连用蜻蜓、黄雀、黄鹄、蔡圣侯四个比喻层层推进，有力地说明了贪图享乐、不思进取的严重后果。“王独不见夫蜻蛉乎？六足四翼，飞翔乎天地之间，俯啄蚊虻而食之，仰承甘露而饮之，自以为无患，与人无争也。不知夫五尺童子，方将调饴胶丝，加己乎四仞之上，而下为蝼蚁食也。”黄雀“俯噣白粒，仰栖茂树，鼓翅奋翼，自以为无患，与人无争也。”然而可能“倏忽之间，坠于公子之手”。黄鹄“游于江海，淹乎大沼”而“不知夫射者，方将修其碆卢，治其矰缴，将加己乎百仞之上。”蔡圣侯“南游乎高陂，北陵乎巫山……”而“不知夫子发方受命乎宣王，系己以朱丝而见之也”。因而“蔡圣侯之事其小者也，君王之事因是以。左州侯，右夏侯，辇从鄢陵君与寿陵君，饭封禄之粟而载方府之金……不知夫穰侯方受命乎秦王，填黾塞之内，而投己乎黾塞之外”。“襄王闻之颜色变作，身体战栗。于是乃以执珪而授之为阳陵君，与淮北之地也。”

再如《燕策二》苏代以鹬蚌相争为喻，劝说赵惠王不应伐燕，以免强秦坐收其利。其中很多寓言和比喻后来都成了著名的典故，如《齐策二》中的“画蛇添足”，《楚策一》中的“狐假虎威”“惊弓之鸟”，《魏策四》中的“南辕北辙”等。

《战国策》是彪炳千秋、影响深远的历史和文学著作，它记载的波澜壮阔、活跃自由的战国雄姿永远定格在了历史舞台上。

秦汉

恢宏壮丽的诗篇

公元前230年至公元前221年，仅仅十年的时间，秦国以锐不可当之势统一六国，问鼎中原，建立了中国历史上第一个中央集权的封建国家。六国已灭，四海归一，中国历史进入了一个崭新的发展阶段。

秦帝国的统治并没有像始皇设想的那样维持“二世三世至于万世，传之无穷”，严酷的暴政致使民不聊生。公元前209年，陈胜吴广在大泽乡揭竿而起，各地农民纷纷响应，六国贵族也趁机起兵。到公元前206年，刘邦、项羽的军队先后攻入咸阳，秦王朝就此灭亡。公元前202年，起于草莽的刘邦经过三年的苦战，终于消灭了项羽，建立了强盛的汉王朝。

在经过战争、吞并和融合之后，中华民族已经成为黄河流域乃至东亚大陆人数最多、经济文化最发达、实力最强的国家。政治经济的发展促进了文化的空前繁荣，在经历了春秋战国时期百家争鸣的思想盛世和秦王朝“以法为治，以吏为师”的短暂沉闷之后，中国文化以恢宏壮丽的姿态出现在历史的舞台上。对后世文化的发展产生了深远的影响。

无论是万里长城的雄伟壮观，还是河西走廊的神秘莫测，中国文化都是以它一贯的恢宏大气向世界诠释着中华民族的灿烂文明。

一、秦汉时代的恢宏豪放

中国文化源远流长，震古烁今，对世界文明的发展产生过巨大的影响。秦汉时期，拉开了中国文化隆重壮丽的序幕，在这四百四十一年的历史中，中华民族走向政治、经济、文化的“大一统”，民族文化恢宏豪放、刚劲优雅、气度万千，充满了前所未有的生机、活力、激情和幻想，千秋百代的风云史诗从此开始浓墨重彩地书写。这是一个开天辟地、继往开来的时代，中国因秦汉而为世人所瞩目，世界也在秦汉时期开始进入中国的视野。

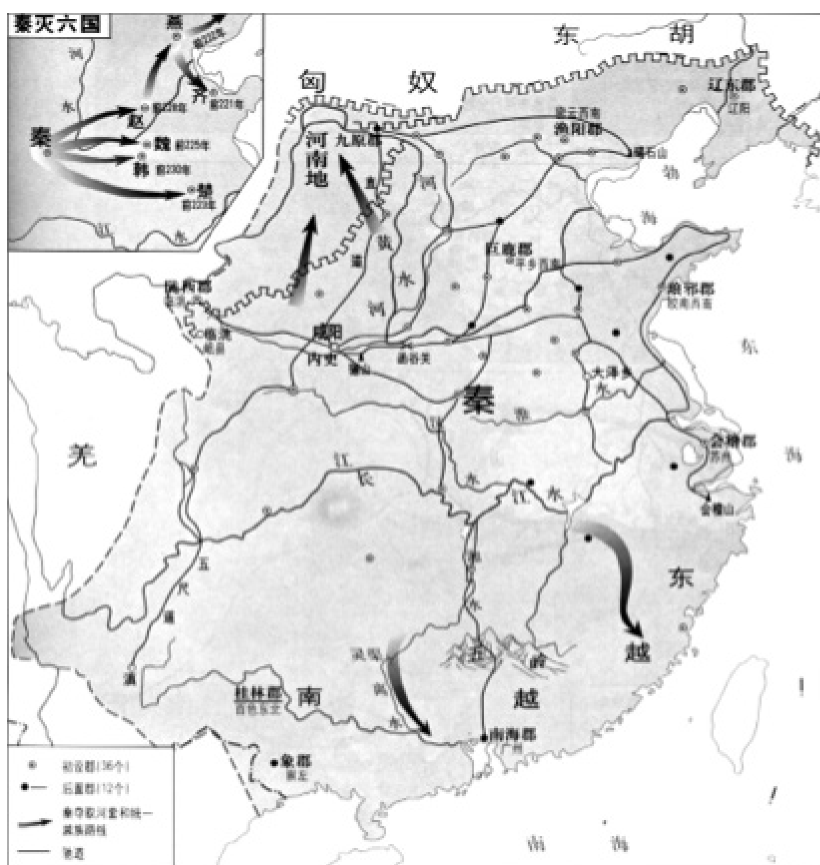
从百花争妍到四海归一

秦统一前的几百年中，华夏大地孕育出多姿多彩的地域文化，尤以南方的楚、东方的齐、北方的燕赵、西方的秦最为绚丽。

楚文化——浪漫与神秘

先秦时代，楚国历经八百余年的发展，由僻处丹阳一隅到拥有中国半壁河山；从跋涉山林以事天子到问鼎中原、饮马黄河，不断地发展壮大，成为“天下强国”。此间，楚国不仅位列“春秋五霸”“战国七雄”，而且创造了特色鲜明、内涵丰富、绵远悠长的楚文化。

楚文化有浓厚的浪漫主义情调和神话色彩，崇尚自由，富有激情，善于想像，能歌善舞，信鬼好祠，重卜厚巫，原始文化的痕迹甚浓。最能代表楚文化风格的自然是楚国的青铜器和漆器，是老庄哲学和楚辞，是楚国极富浪漫色彩的祀神歌舞，是出自楚人之口的“三年不蜚（飞），蜚将冲天”的气势和“楚虽三户，亡秦必楚”的坚忍不屈的精神。



秦朝疆域图

楚文化的诞生和大发展是在江汉地区，这里属于长江中游。

楚人较多地保存了氏族社会自发的自由精神和对自然生命充满热爱的意绪。无羁的想像和浪漫的激情，使得他们把神话和现实糅合在一起，抒发炽热的情感。这种激情的力量推动了他们对新技术的追求，从而丰富了他们艺术表达的手段。这种近乎原始的艺术偏好，虽是古代社会各民族的共同现象，但楚人似乎表现得更充分、更突出。楚国工艺品就富有人神交融的浪漫意境、飘逸流畅的动态美感、精彩绝艳的色彩美感等艺术特色。

楚人留给后人最靓丽的文学遗产就是楚辞。《楚辞》同《诗经》一样，是我国文学两大源流之一。它在民歌的基础上，开拓了宏大的篇体和错落有致的句式。在形式上摆脱了《诗经》以四言为主的句式的束

缚，节奏韵律富于变化，表情达意更为深刻而委婉。屈原就是利用自己所创的这一文体，发忧国之愤，抒抑郁之情，充分展现自己的内心世界，把执著的人生追求与爱国主义思想融为一体的。他还采用一系列的艺术手法，把当时流传的巫文化引入辞章，他在辞作中经常神游幻境，驰骋想像，开创了以现实为基础，充满积极浪漫主义特色的新文学天地，从而成为当世及后世浪漫主义文学艺术的典范。

楚人的巫、道，是指先秦楚国的巫文化和道家学说。巫在楚兴盛，而道家学说也是楚文化的特色内容，这二者在中国思想和文化的发展过程中都产生过深刻的影响。

楚人的巫文化，可以上溯到远古时代的楚国先祖祝融。祝融为帝喾高辛的“火正”，主“司天”，因功显名，故后世楚君多有崇奉巫文化的传统。熊绎、平王、怀王等是“巫祝之道”的比较突出的信奉者，而著名的巫学大师则是被称为“国宝”的楚臣观射父。

先秦时代，唯有楚人以东皇太一为至上神。长沙马王堆三号汉墓就曾出土了《太一出行图》的帛画。太一在诸神中处于主神地位；汉武帝重祭祀，也以太一神为至上神，显然，他是继承了先秦楚人奉太一为至上神的传统。

就其内涵而言，楚国的巫文化包括多神崇拜、各种巫术、飞升成仙等等内容。它不仅渗透到楚国文学艺术等诸多层面，而且对后世宗教信仰也影响深远。

神仙观念是道教的基本观念，得道成仙是道教的终极追求。先秦时代的神仙观有两大系统，燕齐方士刻意于海上求取仙药，楚地则重在借助灵物飞升成仙。楚地这种神仙观及其各种巫术，都是后世道教神仙观和道教法术的重要来源。

道家学说，渊源于晚商时代的楚君鬻熊，而代表成熟的道家哲学思想的则是春秋晚期的老子和文子。文子是老子的学生，楚平王的大臣，他的思想对楚国朝政产生过较大影响。

楚文化对后世的影响绵长不绝，经过秦汉时代的继承和沉淀，楚文

化浪漫、神秘的气息更加突出和迷人。

齐文化——务实求功

齐文化即东夷文化，起源于太昊、伏羲之世，继承发展于神农、少昊之世，充实增华于太公、桓公之世，繁荣鼎盛于田齐之世。齐文化兼容并蓄，而以儒、道、阴阳家学说为主；以博采众长为本，以务实求功为用，在先秦文化中独树一帜。

公元前11世纪，周武王封姜太公于齐，都营丘，周代齐国建立。太公行富民强国之政，树表东海，成泱泱大国之风。至齐桓公建立霸业，临淄人口已过二十万，号为天下名都。战国时期临淄的富庶繁荣，海内称最。自太公封齐建国至秦并六国，临淄作为春秋五霸之首、战国七雄之冠的周代齐国都城，长达八百多年。姜太公、齐桓公、管仲、晏婴、司马穰苴、齐威王和宣王以及孙膑、邹忌、田单等明君贤臣，都曾在这里建功立业、各展才华，充实和升华了齐国的历史和文化，使临淄成为“钜于长安”的东方名都。

齐文化是东方古文化的精华，在中国的历史上占有重要的地位。

临淄古时的宗教以“八神”为代表，它们是天主、地主、兵主、阴主、阳主、月主、日主、四时主。齐地“八神”是原始农业时期齐地不同区域的先民供奉的不同神祇，明显有先民多神崇拜的遗迹。姜太公分封齐地之后，允许各地民众仍然信奉本部族的神祇，使“人民都归齐，齐为大国”。据《史记·封禅书》讲，天主之祠，在天齐。天齐渊俗名温泉，是自古以来的名泉，位于临淄牛山山脚下的淄河岸边。这里背山临水，景色优美，其所在的牛山，清代时被列为“临淄八景”之一。当地先民认为这里是“天之腹脐”，即天下中心之所在。齐国的先民在此祭祀天主，祈祷风调雨顺。每逢重阳祀日，人山人海，热闹非凡。

齐地面临广袤无垠的大海，随着航海业的起步和发展，海洋的神秘性与形形色色的海外传说相结合，构成了一个神秘莫测的海外世界，并由此产生了对海仙的崇拜。海仙崇拜又和“长生说”紧密联系在一起，在东部海滨赢得了广泛的信徒，发展成为盛极一时的原始宗教“方仙道”，

对世人产生极大的吸引力，甚至于几代君主到东海中寻仙求药。《史记·封禅书》记载："自威、宣、燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲……及至秦始皇并天下，至海上，则方士言之，不可胜数。始皇自以至海上恐不及矣，使之乃赍童男童女，入海求之。"自唐以后，仙话盛传不衰，又形成了著名的"八仙过海"的传说。

齐地尚武之风源远流长，齐地的土著夷人就以善射而著称。夷人的"夷"字就是"大"（正面伸臂之人的像形）的身上挎个"弓"组成的。东夷英雄"后羿射日"的神话是夷人善射的集中反映，蚩尤也是齐地人的骄傲，被奉祀为"八神"中的"兵主"。时至春秋战国，崇尚武勇更成为一代时尚风气。《晏子春秋》记载："齐人甚好毂击，相犯以为乐，禁之不止。"《荀子》有"齐人隆技击"之说。技击，指搏斗的技巧，也可以说是最原始的武术。自齐国首创技击之术以后，两千多年中，一直是中华武术的代名词。《管子》则记载了管仲曾向齐桓公提出选拔"拳勇股肱力秀于众者"的建议。

齐国的尚武风俗，不仅在当时齐国的称雄争霸中发挥了重要的作用，甚至影响绵长。两汉时期的游侠格斗，魏晋时期的泰山习武团体，隋唐时期的山东剑术，宋金时期的梁山拳、梨花枪，以至明代的武派大宗，直至当今的武术流行，均以先秦之齐国的武术为其渊源。

当时齐国经济繁荣、政治昌明、军力强大，与此相应的是，齐国的乐舞也非常发达。考古人员在齐国故城遗址及周围地区，曾发掘出大量春秋战国时期的乐器，文献记载中各类乐器无所不有。《战国策》里面描写临淄居民"甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴……"临淄城内遍布娱乐场所，音乐活动丰富而普及。

《诗经·国风》中的十一首"齐风"，实际上就是流传在齐国的民歌。齐国的优秀歌手绵驹，史称"绵驹居高唐，齐右善歌"，影响巨大。民间女歌唱家韩娥"余音绕梁，三日不绝"，其哀乐使雍门"一里老幼，悲愁垂涕相对，三日不食"；其曼声欢歌又使得"一里老幼，喜跃舞，不能自禁，忘向之悲"。据说，雍门的人至今善于歌唱哭泣，就是效仿韩娥流传下来的声音。

有"三代遗声"之誉的韶乐是齐国音乐的精华，传说是舜帝时的乐

舞。由于东夷人以鸟为图腾，舜的形象在传说中就是鸟头人身。韶乐演奏时，乐工用五彩羽毛作装饰，扮成各种类型的飞鸟，翩翩起舞、款款而歌。其演奏盛况，让人心醉神迷，以至于孔子耳闻目睹之后，竟然“三月不知肉味”。韶乐失传之后，对其盛况只有从民间闹元宵时“百鸟朝凤”的大型群舞和“百鸟朝凤”的民乐演奏中窥之一斑了。

齐文化中与音乐有关的典故不少，齐康王喜欢万人舞，他豢养的舞伎，“食必粱肉，衣必纹绣”。齐宣王迷恋乐舞，“使人吹竽，必三百”。而齐湣王却喜欢听竽的独奏，以至暴露了那个滥竽充数的南郭先生。当时孔子在鲁国任大司寇，三个月时间把鲁国治理得井井有条。齐国施展阴谋，选八十名能歌善舞的美女献给鲁定公，这些美女身着鲜艳的纹衣、唱着悠扬的歌、跳起优美的“康乐”舞，终于使得鲁定公“往观终日，怠于政事”。由此可见齐地乐舞的杀伤力了。

齐文化是中华民族最为悠远绵长的文化之一。以务实求功为用的齐文化作为华夏民族众多地域文化的重要的一支，它的尚武精神和对海的神往、对乐舞的喜好对后世产生了重要的影响。

燕赵文化——慷慨悲歌

在先秦不同种类的区域文化中，燕赵的文化独树一帜，它既不同于中原和关陇地区的文化，又和齐鲁、江南的文化迥然不同。

燕赵之人给人的第一印象就是慷慨悲歌。司马迁在《史记》中作了一番分析，他认为这是因为燕赵之地靠近胡人，长年备受骚扰，兵戈不断，所以当地的人民慷慨、勇武。在文化和血缘上，此地多年来胡汉杂糅，从晋国时起，就已经剽悍凶猛，中间又经过赵武灵王的胡服骑射，风气更加浓烈。所以此地的男子经常相聚慷慨悲歌，整体风俗剽悍少虑。就连此地的女子也有不同的表现，当时燕赵之地多美女，她们浓妆艳抹，平时操琴，穿长袖衣，着轻便的舞鞋，出入王公贵族之家，博取一时的欢欣。但是从总体上来说，燕赵的民俗是古朴厚重的，当地人性情纯真，擅长骑射，习见兵戈。燕赵之人见惯了生离死别，所以性情刚烈。在《史记》等史书中，充满了当时此地人的杀身成仁、士为知己者死的悲壮往事，几千年后的今天读来，仍然叫人欷歔不已。

当然，细看起来，在燕地和赵地之间，仍然有一些不同，这种不同在先秦时代表现得也比较明显。赵地的文化最为显著的两个特点，一是勇武任侠，一是放荡冶游。赵国文化出自三晋，而晋国正是中国古代法家智谋和豪侠勇武的发源地，这种文化上的潜移默化使赵国一直成为豪侠之士的发源地。《史记》中著名的侠士豫让，为了给自己的主人荀瑶报仇，不惜吞炭漆身，前后两次刺杀赵襄子，其刚烈坚忍，就连赵襄子也感动得喟然而泣。最终豫让壮志难酬，伏剑自杀。豫让受死之日，赵国志士闻之，无不潸然泪下。自此之后，侠义之风在赵地成为一种传统，当时的赵惠文王喜剑，有剑客三千人，日夜相击于门前，虽死伤者百有余人，而好之不厌。

赵地除了豪侠勇武之外，另外一大特点就是放荡冶游。当时的邯郸是全国最富庶繁华的都市之一，百姓生活殷实，志气高涨激扬，具有大都邑人特有的自信和高姿态。男子日常无事，就弹琴悲歌、斗鸡走狗、饮酒狎妓。据说赵地有这种风俗一方面是因为商纣王曾在此地置酒池肉林、纵情淫乐留下的不良习俗，另外也是因为当时民俗于男女大防毫不在意，但最重要的原因还是因为社会经济的繁荣。

相形之下，燕地的文化则是一片慷慨悲壮之色。与繁荣富庶的赵国不同，在春秋战国时代，燕国国力虚弱，在诸侯的争霸中长时间扮演了一个默默无闻的角色。这里山高水寒，承殷商亡国之乱，又承西周初兴之弊，局面狭隘局促，士气乖戾而狷介，充满了苦寒文化的气息。这是一种由政治经济的相对落后而导致的激变，又由激变而产生的一种文化。赵地由于社会繁荣形成了志气高昂的大国之风，燕地则是一剑挡百万雄师的侠士奇锋。这里气候苦寒卑弱，所以文化也就是自怨自艾，刚烈悲壮。

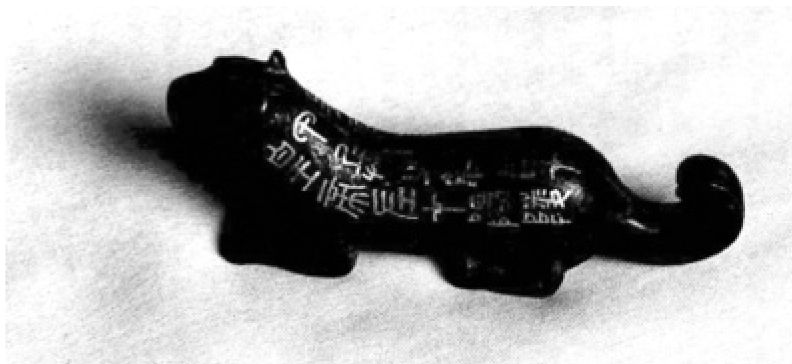
在几百年的悠长历史中，燕地引人注目的时候何其短少！直到战国中期，燕文侯发起合纵抗秦，才引起天下人的注意。后来，燕昭王为报齐国之仇，礼贤下士、招揽人才，经过二十八年的休养生息，终于由名将乐毅率兵大破齐国，报了一箭之仇，这是何等的意气风发！后来，强秦以风卷残云之势，灭掉韩、赵、魏诸国，为挽救天下苍生，燕国发动了一次千古垂念的壮烈之举—荆轲刺秦王。那“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”的悲凉慷慨，那不成功便成仁的洒脱昂扬，标志着燕赵文化

的形成和成熟。

自战国末年之后，“慷慨悲歌”四个字便成为燕赵之地的专有，直至清初延续两千多年，成为独特的文化风格，古往今来为人们所仰慕，被天下有志之士视为典范。

西秦的崛起——从政治统一到文化统一

秦朝崛起于西部一隅，早年被中原强国视做夷狄，后来发愤图强，以风卷残云之势，统一六国、定鼎中原，建立起无与伦比的大秦帝国。虽然由于统治过于暴烈而迅速亡国，但是秦文化的基因早已融入中华民族的血脉中，对数千年来的中国历史产生了深刻悠远的影响。



阳陵虎符

战国以至于秦汉时期，经常有人注意并描述秦文化的一些特点。在当时人的印象中，秦给人的印象是功利世俗、好勇斗狠、韧劲十足。魏国的信陵君曾经说：“秦与戎翟同俗，有虎狼之心，贪戾好利无信，不识礼仪德行。”西汉初年，著名的政论家贾谊痛说“秦俗日败”，指出商鞅变法以来，秦国一直是“并行于进取”，虽然“功成求得”，但却出现了社会道德水准严重下降的恶果，秦始皇又“废先王之道，燔百家之言，以愚黔首”，更把秦朝推向灭亡。《淮南子·要略》说：“秦人之俗，贪狠强力，寡义而趋势利。”司马迁在《史记》中也说：“今秦杂戎翟之俗，先暴戾，后仁义。”这里所说的“俗”，一部分有我们所说的“文化”的含义。



武士俑

以上言论，虽然包含了对秦国或秦人的敌对心理，不无偏颇之处，但也确实揭示了秦文化的一些基本特征，如秦人因长期生活在少数民族环绕的西部偏僻地区，在性格上受戎翟等西北少数民族的影响，倾向于强悍好斗，为了达到目的，可以下定决心、不惜一切。

秦文化注重实效、功利，质朴而率直，不事虚浮，追求大和多，喜欢不停地向外拓展，为了实现某一目标，定会一往直前，不容任何困难和力量的阻挡，进攻性和主动性极强。



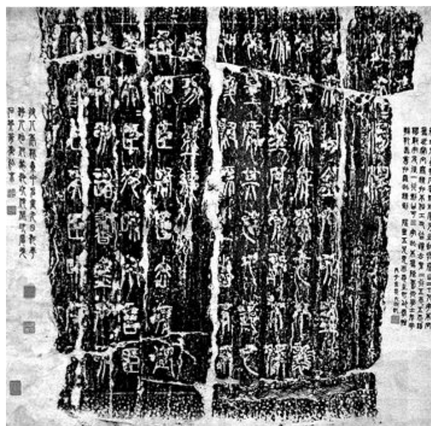
秦始皇画像

秦统一六国后，推行了一系列的措施，把统一从政治层面推向文化层面，中华民族的文化在多元区域的发展基础上开始出现混同的趋向，这其中最重要的就是文字和法律的统一。我国文字自产生后，经过长期的发展，到春秋战国时期，由于分裂割据的影响，出现了“言语异声，文字异形”的局面，交流起来很不方便。秦统一后，以秦国文字为基础，废除了六国的异体字，同时简化字形，整理出全国通用的字体—小篆。小篆的字体整齐划一、布局紧凑、笔画匀称，明显改变了六国文字构造繁杂、难写难认的缺点。货币和度量衡的统一也为各地的经济交流提供了巨大的方便，而《秦律》的颁布则在道统上将广大的区域捏合为一个整体。《秦律》早已踪迹不可追，相关内容只能去臆测，但是1975年云梦竹简的出土却可以让人窥见一斑。秦律极力维护当时的封建土地私有制，严禁侵犯国有土地和地主的私人土地；为了巩固自己的统治，《秦律》充满了惩治逃亡和“盗贼”的严刑苛法。

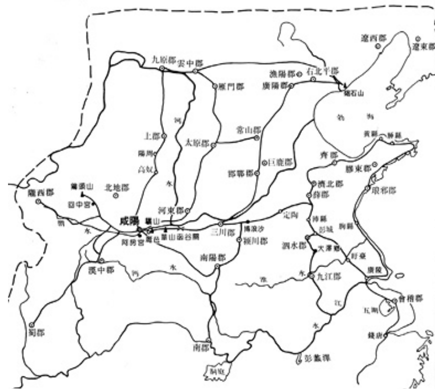


圆形方孔钱

秦朝在文学和艺术上虽然成就微不足道，但在政治文化方面，他们却是有不少的发明和创造。他们在政治上确定的原则是不师古，不崇经，以法为治，以吏为师。推行这些政策的极致，就是实施严刑酷法，直至“焚书坑儒”野蛮举措的开展。秦始皇三十四年（前213），博士淳于越反对中央集权的郡县制，建议依据古制，封子弟功臣以为枝辅。丞相李斯为杜绝“诸生不师今而学古，以非当世，惑乱黔首”的现象，提出焚书的建议。秦始皇采纳其建议，下令除秦国的史书、博士官收藏的图书和百姓家藏的医药、卜筮、种树等书外，凡列国史记、百姓私藏的《诗》、《书》和百家语等均限期交出焚烧。此外还规定偶语《诗》《书》者处死，以古非今者诛，吏见知不举者与同罪。次年，为秦始皇寻觅长生不老仙药的方士侯生、卢生，因难以继续行骗，便以始皇贪于权势，未可为求仙药为由，相约逃亡。秦始皇闻讯大怒，认为儒生多以妖言惑乱黔首，于是下令御史案问诸生，受株连的儒生达 四百六十余人，全被活埋于咸阳。焚书坑儒给文化以严重的摧残，对思想和学术自由更是沉重的打击。



秦朝琅邪台石刻



秦朝驰道图

站在今天遥望那个时代的文明，最能代表秦文化总体风格的就是《秦律》和“以吏为师”构成的法制文化体系，几千年来这也成为历代帝王驾驭天下的圭臬。而秦始皇巡游天下过程中留下的煌煌石刻、文辞、始皇帝陵墓及其陪葬坑的兵马俑，仍然向后人宣扬着那个时代的声威和辉煌。

汉文化——楚文化与秦文化的合流

春秋时期，楚国曾有志北进，但遇到将它视为蛮夷的北方强国晋、齐的有力遏制。楚国因而改以东进与南拓作为战略目标。

到战国初年，楚国向东扩展的势头很猛，基本占有了长江下游地区，其北界已接近黄河，东部属于吴越文化区的吴、越故地已归其所有。同一时期，其南界也达到或越过了南岭。然而，楚国又遭到来自西方的大国秦国的严重威胁，到楚怀王（前328～前299）的后期，楚国在秦国的外交欺诈和军事进犯中，丢失了西北边境的土地。后来，形势益发恶化，楚国的都城郢（今湖北荆州市）也失守了。在战国后期，楚国的西界一再东移，它的政治、经济和文化中心也移到了长江下游地区。与此同时，也发生了楚文化重心的东移。楚国的贵族春申君的采邑位于大海之滨的江东，楚国的东境到达徐州、泗水、邹、鲁一线，这里的居民都开始自称为楚人了。



秦代瓦当



“汉并天下”瓦当

秦汉之初最显赫的人物项羽、刘邦，都表现了鲜明的楚文化色彩。对于项羽来说，自有其原因，他的祖父项燕是楚国名将，因而对故国念念不忘；而刘邦所居的徐泗地区，原本离在江汉平原的楚国中心地区甚远，但到战国中后期，楚国的势力已达邹鲁境内，这一带很快“楚化”了。

刘邦好楚声、楚舞、楚衣，信口吟出的也是很地道的楚辞，可以称得上一个楚文化迷。据载，“沛人语初发声皆言‘其’。‘其’者，楚言也，高祖始登帝位，教令言‘其’，后以为常”。由此可见，徐泗一带在语言上也受到楚语的影响，而原非“楚人”的刘邦，对此十分欣然，并热心加以推广。

楚汉之间，民间多乐楚声。对此，鲁迅这样解释：“盖秦灭六国，四方怨恨，而楚尤发愤，誓虽三户必亡秦，于是江湖激昂之士，遂以楚声为尚。”以此来解释楚文化的高扬，固合情理，但又必须看到，楚文化在东部滨海地区的长期浸染，早已取得显著的效果，这才是“楚声”大张更深层次的原因。反秦斗争初起之地是在“楚”，陈胜定国号为“楚”，并以“张楚”作为政治纲领。秦二世也称陈胜等是“楚戍卒”。项羽自称“西楚霸王”，他的政治旗帜依然是“楚”。刘邦继承陈胜等所开创的事业，他又曾受西楚霸王项羽之封，虽然他后来打败了项羽，但他并不以“楚”为讳。

西汉就是在这样浓厚的楚文化氛围中建立的，汉初文化上的特色确

实是楚文化基本特点的表现。汉初政治上的指导思想是黄老之术，黄老思想本是楚人所创。

然而，尽管汉初楚声是如此高昂，但是，汉文化并不等于楚文化。汉文化不是对任何一种文化的全盘因袭和简单摩写，它是在文化上全方位吸纳和扬弃后进行的更新和创造，其中包括对秦文化和楚文化的继承和改造。

西汉在政治上取代秦朝的同时，对于楚文化是吸收的，但对秦文化也并不是完全弃置，同样也是既有继承，也有改造。秦在兼并齐、楚、燕等六国建立统一的王朝后，秦文化在刀光剑影中传播到全国，成为后来辉煌的汉文化的基础。虽然秦朝存在的时间十分短促，秦朝文化也只是昙花一现，但秦朝文化是长期积力蓄能而成，它有着内容上惊人的扩充和创新的潜力，故它并不因为存在时间短促而一闪即逝，相反，它有相当一部分内容转移到汉文化中，成为汉文化的重要成分，这是一种文化的借壳存身。

汉朝和秦朝一样，也曾是一个充满开拓精神和恢宏气魄的政权，汉文化和秦文化相比，至少有以下这些特质并没有发生根本性的变化：

其一，无论是秦文化，还是汉文化，其最基本的特征，在于它们都有基本相同的政治文化和制度文化，而且对于它们来说，政治文化又都是诸文化要素中高于一切、支配一切的。

这两种文化有着基本一致的政治上的制度文化系统。秦朝在中国历史上第一次建立了中央集权的、专制主义的、统治到社会基层、严格约束到每一个家庭和每一个人的政治统治，这就是后人经常所说的“秦制”。而汉朝基本沿袭了这一整套制度，所谓“汉承秦制”，主要就是指的这种政治上的继承。西汉制度对秦制有因有革，而因袭的一面是主要的。汉朝建立后，最高统治者还是称皇帝，百官制度大体未变，政府的运行机制并无大异，皇帝、百官的行为方式也是基本相同的。以汉武帝刘彻的心理、行事与秦始皇作比较，更可以清楚地看到汉文化和秦文化的大同小异。

其二，秦文化追求“大”和“多”的进取风格，汉文化也大体继承下来

了。秦大建宫室苑囿，汉也基本如此。汉高祖刚刚取得政权，形势还没有稳定下来，刘邦本人还在为平定四方而奔走，而留守关中的相国萧何，就在长安建了宏丽的未央宫，其规模连身为皇帝的刘邦也觉得过分。但萧何对此的解释是："且夫天子以四海为宜，非壮丽无以重威。"如此表述的这一文化心理就是秦文化的潜在表现。汉武帝时，也大治宫室苑囿，其规模巨大，作风浑厚朴实，和秦人的美感追求基本上是相同的。

其三，重鬼神，求异效（长生等），浓厚的迷信色彩。虽无发达的宗教，却有宗教式的狂热，这也是秦文化、汉文化的相似之处。汉武帝之好鬼神，既像楚人，也像秦人，表面上许多地方像楚人，但就其大动作而言，是更接近于秦人之为的。

正是在对楚文化、秦文化等主要文化吸收和继承的基础上，汉文化才呈现出浪漫、庄严又极显神秘的特色。

浓厚迷信色彩的信仰

秦汉时代的信仰是多彩多姿的，时间的流逝和政权的更替并没有打断传统信仰的传承，相反，新帝王的喜好反而更加深了某种信仰的根深蒂固。荆楚文化、燕齐文化的神仙信仰依然在秦汉时代流传，秦始皇和汉武帝为它们添了新的一页—留下了他们对神仙方术的执著身影。同时，当汉初道家"黄老之学"走向发达的时候，儒家在求用的路途上依然不屈不挠。在经历了焚书坑儒的折磨和汉初儒者的精心调整之后，在董仲舒的努力下，儒学终于赢得了统治者的另眼看待，　然而正是这种"天人感应"的附会之说和新帝王对谶纬迷信的利用和喜好又使儒学走入了僵化和尴尬—与谶纬迷信思想的合流。

多神教与神仙方术

中国古代的宗教信仰为多神教。人们从现实的、功利的角度出发，对有功于人的祖先、有功于人的自然界祭祀祈福。天地、日月、星辰、

山川以及与日常生活关系密切的动物等，都可以变成神。人们虔诚地年年祭祀，向它们表示敬意，祈求幸福，盼望得到诸神的恩施。因此，人、鬼和神的合为一体是信仰多神教的一个显著特点。

秦人在游牧时代，先活动于今甘肃南部一带，后向东迁移，他们的宗教就是以白帝为首的多神教。及至秦人兼并天下，秦始皇做了至高无上的皇帝，秦人种族之神—白帝也上升为统治全国之上帝。尽管如此，秦朝的宗教依然是多神教，如同以皇帝为首的三公九卿，下置郡、县、乡、亭各级官吏一样，秦朝的虚幻世界也是以上帝为首，下设大小诸神，好似蜘蛛网遍布全国。

神仙传说可追溯到战国时期，出自荆楚文化和燕齐文化。当此之时，一些文人骚客出现了许多幻想，如庄子和屈原。庄子创造出“真人”“神人”“至人”这些逍遥自在的人，他们不食五谷，吸风饮露，乘云御龙，游乎四海之外。神仙的特点其一是形如常人而能长生不死，其二是消遥自在、神通广大。而燕齐近海地区更是产生神仙说的丰厚土壤，这些地区海天明灭变幻、海岛迷茫隐约、航海艰辛神秘。当人们去海上探险时，受海市蜃楼变幻莫测的影响，无限的追求、想像力的驰骋使他们幻想脱离现实，悠游于自由世界，翱翔于天人之间。

这时燕齐之地的方士阶层应时而生。他们自称能够通神，炼出不死的丹药，能够飞升成仙。方士们吸收了邹衍的阴阳五行说（五行即金、木、水、火、土。他认为阴阳消长，极而反复；五行推移，终而复始。阴阳五行论里面的历史发展是盘桓往复，周匝循环的）、地理知识、道家的方仙以及鬼神说，构成了神仙说的理论体系。那时，昆仑神话系统中种种神奇瑰丽的故事已流传到东方。西方的神、东方的仙融合在一起，使方士的神仙体系更增加了迷人的魅力，经过齐威王、燕昭王等两国国君的大力提倡，神仙说开始在多浪漫幻想的齐、燕两地的文化土壤里生根、发芽，经过方士们的渲染，到战国末年盛行起来。

及至秦一统天下，随着邹衍“阴阳五行说”的风行，以及人们对海外的热望，方士的神仙说开始风靡。秦始皇贪生怕死，对生命不朽的渴望使方士的神仙说走进了咸阳宫，这位声称“功盖五帝”的天下第一皇现在又倾慕“真人”，一心一意要做一个入水不湿、入火不热、不食人间烟

火，可以乘云气与天地相始终的“仙人”。从此，燕齐方士一批又一批东航于海上，为其寻找长生不死之药。徐福曾经上书说海中有蓬莱、方丈、瀛洲三座仙山，仙人居住在那里面。秦始皇于是派他带童男童女数千人入海求药。直到临死，他还南到湘山，登会稽、东游海上，希望得到神山的仙药。

汉高祖刘邦以赤帝之子自居，曾演了一出斩白蛇的滑稽戏。刘邦把秦人的种族神—白帝挥剑斩为两段。这意味着刘邦称帝顺应天意，成为赤帝在人间的代表，从而给自己登基增添了神圣的灵光。尽管如此，汉代的宗教仍然是以上帝为首的多神教，除继承秦俗，祭白、青、黄、赤等四种颜色的天神外，又追祭黑帝，从而出现了五色帝。这五色帝就是把阴阳五行说图像化，即将金、木、水、火、土五种物质神化。

神仙说在汉武帝时期更为兴盛，众所熟知，汉武帝时期是汉文化浪漫精神发扬光大的时期，充分体现时代精神的象征人物—汉武帝的一生就是在求仙学道中度过的。他在“外摄夷狄”和“内依法度”上可谓功盖千秋，而在崇信神仙道术方面所施展的雄才也可谓浪漫至极。他不仅东巡海上、封禅于泰山、派方士入海寻求蓬莱仙境，而且派使者向西探险，寻西王母仙境、求大宛马，欲驾天马成仙。当时的方士李少君、少翁、栾大等深得汉武帝宠信，汉武帝听信李少君的话，亲自炼丹祠灶。少翁曾经施展法术使汉武帝看见了死去的李夫人，武帝大喜之下拜他为将军，赏赐颇多。后又听其建议，建甘泉宫祭拜天神。方士栾大吹嘘自己往来海上，曾经见过仙人，武帝听后大喜，拜为将军，还把自己的女儿嫁给他。直到临死之时，武帝才恍然大悟，他后悔地说：“天下岂有神仙，尽妖妄耳。”



“羽化成仙”的铜羽人

多神崇拜和对神仙方术的向往体现了秦汉人对个体生存的关注和对生命永恒的追求，它虽然在政治统治上带来了消极的影响，但在艺术上却留下了绚丽的风景，铜镜铭文、帛画、画像石和墓葬艺术都体现了当时人们对生命的期望和想像。

儒学·经学·谶纬

儒学、经学与谶纬的发展与合流是汉代思想史上最引人注目的一页。

汉朝初立，儒生们刚刚从秦始皇“焚书坑儒”的噩梦中清醒过来。当汉高祖发出总结秦亡经验的诏令后，陆贾“无为而治”的治国方略由于适应了汉初百业待兴的局势而赢得了极大的关注，并确定了汉初几十年的政治基调，道家的“黄老思想”由此占据了主导地位，并在学术上结出了《淮南子》这样丰硕的果实。



西汉鲁壁

汉初道家的“黄老之学”走向发达的时候，儒家也在寻找着重新振起的机会。一方面在思想上不断吸收着包括黄老思想在内的其他学派的营养来丰富自己；另一方面，从有“儒宗”之称的儒生叔孙通开始，就在实际行动上争取主动。他一边在刘邦耳边诉说“儒者难与进取，可与守成”的政治抱负，一边采取行动援引儒家礼制，制定了要求遵守尊卑的君臣礼仪，“无敢喧哗失礼者”，遂了刘邦欲知“皇帝之贵”的心愿。但是作为“马上得天下”的刘邦，内心并不敬重这些吟书诵经的书生，不过，既然儒家的礼法能让王臣们“振恐素敬”，为什么不听之任之兼而利用呢？这正是刘邦的狡猾之处。向皇权靠拢是儒家在黄老政治优势下的唯一出路，儒生们积极行动起来，贾谊、晁错、辕固生等都在政坛上留下了活跃的身影，但是随着“天下晏然”的社会效果的实现，黄老思想在上层社会主流意识的地位实在难以撼动，直到“换了人间”。

汉武帝继位时，汉朝已经完全摆脱了初立时的残败景象，赫赫帝国的声威震慑四野，内敛无为的黄老之术已经随着帝国的兴盛渐渐失去了它原有的作用，鼓吹君权至上的儒学却受到了少年气盛、欲展宏图的刘彻的青睐，因为这是他施行“有为”政治的保证。耐心地等到崇尚黄老的窦太后咽下最后一口气之后，雄才大略的汉武帝听从了书生董仲舒的劝说，一纸“罢黜百家，独尊儒术”的诏书，将儒学适时送进了至尊的天堂。孔夫子的政治梦想终于得以登堂入室，结束了庙堂之外辗转各国的

尴尬。儒生们也放松了战战兢兢、如履薄冰的心态，如释重负地吐露了心迹，一大批儒学作品绽放开来，他们等待这样的日子已经很久了。

在政治上获得优势之后，董仲舒在公元前134年的“贤良对策”中的脱颖而出，又为儒家赢得了思想上的优势。董仲舒借助可以自由阐发的“春秋公羊学”，汲取道家的理论精华，附和“阴阳五行”学说，采纳法家的合理因素，创立了一个迎合武帝治国形势、将诸家合理因素融于儒家三纲五常的大一统理论。他的“天”是“百神之君”“万物之祖”，“道”是“原出于天”的天道观，顺势解答了汉武帝为加强皇权提出的“天命”问题，这里的“道”是改换道家的命题，指“治国之道”和“人伦之道”。之后，董仲舒又将“君”自然地与“天”联系了起来，“唯天子受命于天，天下受命于天子，一国则受命于君”。这样的君权神授说自然也引出了天能干预人事、人事能感应上天的“天人感应说”，于是，自然界的灾异和祥瑞成了上天对人世间的谴责和嘉奖，儒学得到了升华。接着，董仲舒将“人伦”与“天道”结合起来，建立了“三纲”“五常”的伦理学。在强调“阳尊阴卑”的前提下，主张“君为阳，臣为阴；父为阳，子为阴；夫为阳，妻为阴”。他将五行学说纳入自己的体系，用五行来解释五种封建道德属性，将孝道说成是任何人不可违抗的“天之道”。同时他还提出了黑统、白统、赤统的“三统”说，三统循环往复，“天道不变”，只是通过新王朝的“徙居处”“更称号”“改正朔”“易服色”等历法礼仪的改变来体现顺天志的王朝更替，为汉朝的建立强调“正统”地位。他还提出了维护纲常的“性三品”说，将人性分为“圣人之性”“中民之性”“斗筲之性”。“圣人之性”自然是可以“成天道”属善性的统治阶级；“斗筲之性”是不可教化属“恶性”的平民百姓；“中民之性”可善可恶，从而将封建专制统治神圣化。

作为一套完整的封建神学体系，经董仲舒改造后的儒学不仅取得了在汉代的独尊地位，而且成为了中国古代整个封建社会的官方哲学，稳坐了中国文化思想史正统的宝座。

随着汉武帝独尊儒术的进行，儒家经学受到空前的重视并成为了帝国学校教育的主要内容。公元前136年，汉武帝专门设立了儒家五经博士，其后又配置弟子，在最高学府太学中设立的儒家经学教育正式开始了。然而长达三百余年的今文、古文经学之争也在随后的日子里酝酿

着，并且不可遏制地爆发出来，随着皇帝的政治需要呈现出此消彼长的形态。

所谓今文经，是指由师徒、父子口授传经，用汉代通行的隶书书写而成的定本。董仲舒推崇的是今文经学派，汉武帝设立五经博士所用的儒家经典都是今文经籍；古文经则是用先秦的大篆写成的儒家经典，因汉时大篆已不流行，故称为古文。古文经在汉初已陆续发现，但没有设立博士，不列于学官。到了汉哀帝的时候，古文经阵营里出了一位有名的斗士，著名经学家刘歆继承父亲刘向的事业，上书请求将校阅宫廷藏书时发现的一批古文经在太学设置学官，充做教科书，于是在学术界掀起了轩然大波。刘歆与今文经学的支持者们展开了激烈的论争，许多执政大臣站在今文经的角度，一致反对立古文经，刘歆被迫离开京城。这就是汉代第一次今古文之争。

那么今文经、古文经究竟有什么不同呢？大致有下列几点：今文经学家推崇孔子，他们不仅把他看做是优秀的史学家，而且是政治家和哲学家；而古文经学家则只承认孔子是史学家，写了历史而已，在他们眼中，周公才是真正值得推崇的对象。今文经学家认为古文经是刘歆伪作，是假冒伪劣的；而古文经学家认为今文经不过是战火之余，是残缺失真的。而且今文经学家信纬书（纬，是与经相对的，譬如织布，有经有纬。汉朝许多人相信，孔子作了六经，还有些意思没有写完。他们以为，孔子后来又作了六纬，与六经相配，以为补充。所以，只有六经与六纬的结合，才构成孔子的全部教义。当然，这些纬书实际上都是汉朝人伪造的），古文经学家则认为纬书荒诞不经，不肯相信。

平帝继位之后，刘歆因得到王莽的支持而受到重用，古文经因王莽制造舆论提高威信的政治际遇而东山再起，《古文尚书》等一批古文经设立了博士，成为了当时的显学，古文经由此得到广泛的传播。光武帝刘秀建立东汉政权后，废斥王莽时所兴的古文经，崇信、推崇今文经。然而古文经已经在民间广泛流传开来，今文、古文的争论一直没有停止。由于古文经学派出了一批诸如贾奎、马融、郑玄、许慎等十分优秀的古文经学大师，而渐显优势，并且在东汉末年势力大盛，此后直到清朝，古文经一直保持了绝对的优势。

董仲舒在侃侃而谈他的儒学思想的时候，怎么也不会想到他的“天人感应”的附会之说会使儒学走入僵化和尴尬的境地。正是这种对苍天威慑力量的夸大使儒学在西汉晚期渐与谶纬迷信思想合流—经学谶纬化。这股在哀帝、平帝时代蓄积的潜流经王莽的首发，又经光武帝的另眼看待而在东汉盛行起来。

谶纬作为一种社会思潮，有着它深刻的历史渊源。“谶”原义是指应验、灵验之义，是一种“诡为隐语，预决吉凶”的神秘预言。因为这种预言被认为是出自上天，是上天意志的反映，因而也称做“符命”，由于经常附有图，故称“图谶”。先秦时，已经有了秦谶，相传秦穆公梦见天帝亲口告诉他晋国将大乱。秦朝时，快意天下的“亡秦者胡也”的预言就是谶语。陈胜、吴广起义也曾假托“鱼腹帛书”和“祠中狐鸣”来号召力量和鼓舞士气。之后，汉高祖刘邦也用“斩白蛇”的故事宣传自己的赤帝之子的身份。只是这时的“谶”还只是民间蒙昧思想的产物，没有与儒学牵连。“纬”是方士化的儒生用神学观点对儒家经典的解释和比附，是相对于“经”而言的。纬书依附经书就如同纬线和经线维系在一起一样。“纬书”搬出孔子来煞有介事地宣传鼓噪，假托孔子之言把儒家经典神秘化，孔子一时成为了天意的代言人。“谶”和“纬”结合以后，儒学的神秘化开始了。



熹平石经

西汉晚期，帝国势力衰微，统治日益腐败，利用种种预言突出“神意”的活动频繁出现，大都是对现实政权不满的泄愤之举。哀帝时，夏贺良根据谶语请求皇帝更改年号以顺应形式，尽管哀帝依言而行，还是未能摆脱西汉以来沉积的痼疾和厄运。王莽篡位前后，制造符命，对谶纬的发展起了推波助澜的作用。光武帝刘秀更是谶纬的大肆鼓吹者，他甚至把谶纬作为一种统治工具，不管是制度的施行、服色的更改，甚至大臣的任命，他都要不辞麻烦地假托谶纬来进行。既然谶纬是天意的体现，是至高无上的上天旨意，天子都要尊奉，何况大臣们呢？这样正好堵住了大臣们的嘴，这样的闹剧一度上演了许多年。之后，谶纬成为了一种风靡一时的学问，儒士、臣僚、贵族们都争先恐后地学习图谶，以至使后来的整个东汉王朝弥漫在狂热的迷信信仰的烟雾中。

《白虎通义》是经学与谶纬合流的产物，是一种融和董仲舒思想和谶纬之学的官方宗教哲学。它是经过汉章帝“称制临决”，由班固整理成书的。在这部书里，“天人感应”、“天人合一”、“三纲”、“五常”、“三统

说”和“天命论”等得到了进一步重申，封建社会的国家宗教形成了。

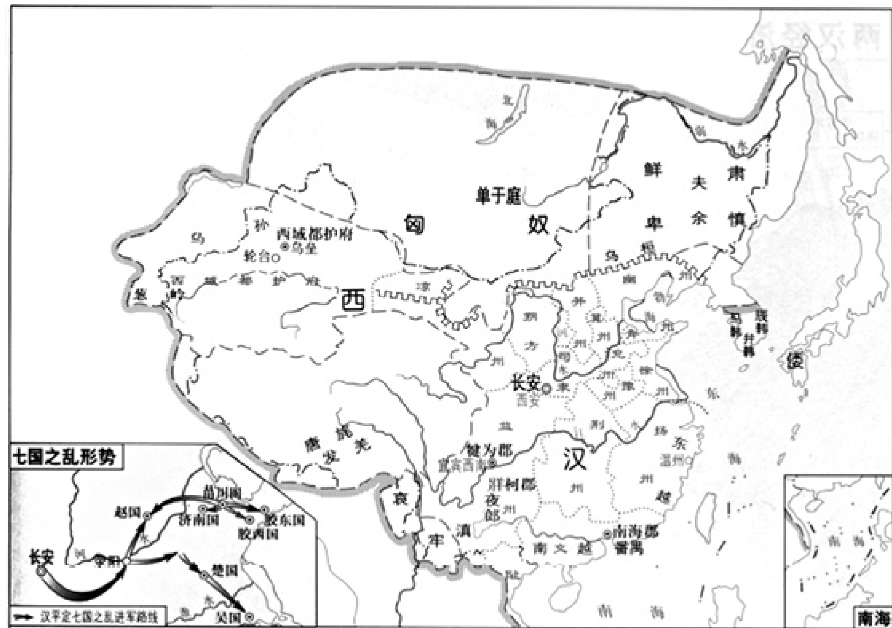
当整个社会沉迷在谶纬的乌烟瘴气之中时，少数保持清醒的异端者发出了振聋发聩之音，体现真理的异端思想一经发源，如滚滚洪流般冲击着封建儒家思想神学的堤岸。继扬雄、桓谭之后，王充、王符、仲长统等纷纷发难，掀起了对董仲舒“天人合一”神学思想体系的批判，横扫低级庸俗的谶纬浊流，形成了一股异端勃起的热潮。他们的学术思想虽然得不到封建统治者的承认，但是却如穿透正统思想封锁云雾的光芒，给黑暗中摸索前进的人们投下思想上的斑斑光明。

对外交流——会通中西

秦汉时期是我国古代对外联系大发展的时期，中华帝国的盛世形象正是在这样不断开拓进取的追求下，流播东西的。这一时期，日本、朝鲜、东南亚和南亚的部分国家开始或者继续同秦汉帝国保持经济和文化上的友好往来。张骞、班超出使异域之后，汉帝国又迎来了新的友好交流的高潮，这种互通有无的交流促进了帝国的发展繁荣。

流风东被

中国的东邻是朝鲜与日本。中国和朝鲜历来是唇齿相依的友好邻邦，早在商周时代就已经有了密切联系，周武王曾经命箕子入朝鲜，箕子教当地居民以礼仪田克制八条之教。战国时燕、齐等国与朝鲜毗邻，都与朝鲜有频繁的经济交流。四千六百九十四枚燕国的明刀钱出土于朝鲜谓原郡、江界郡、昌城郡、宁边、宁远郡等六个地区，就是华夏文化已广藏于朝鲜的佐证。



西汉时期疆域图

西汉建立之初，燕、齐、赵等地数万人避乱于朝鲜。卢绍逃入匈奴之时，燕人卫满也率众数千，由燕地出发，长驱东进，渡过朝鲜清川江，进入朝鲜腹部，不久称王，定都王险（今平壤），这就是历史上所谓卫氏朝鲜。

古时候的文化交流尽管是历史交响乐中一曲欢快的音符，可它的产生常常伴随着鲜血和烈火。汉武帝时期，汉朝派兵征服古朝鲜右渠政权，设置了乐浪、临屯、真番、玄菟四郡。从此，西汉经济、文化不断东传。



西汉云纹漆耳杯

历史洪流滚滚向前，所过之处留下了它不少痕迹。在平壤曾经出土了精美的漆耳杯、漆盘等，都是西汉官营手工业的产品。更值得瞩目的是解放前，日本人在朝鲜乐浪郡发现的彩箧中的许多漆器，笔势奔放、人物画飞跃流动，与楚文化的浪漫传统一脉相承。

由于两国间的经济文化交流，当时古朝鲜人已开始使用汉字。据朝鲜史书记载，公元1世纪初，许多朝鲜人就可以熟练地背诵中国的《诗经》《春秋》等经典。朝鲜渡口守卒霍里子高妻丽玉所作的《箜篌引》（亦称《公无渡河》），那凄惨悲凉之声，横贯了几千年，成为汉乐府《相和六引》之一，至今仍保留在晋人崔豹的笔记—《古今注》中，成为古朝鲜人流传下来唯一的文学作品。

当然朝鲜半岛也是中日经济、文化交流的重要桥梁。

那时中日虽然相隔渤海、黄海和日本海，看上去一望无垠，但随着海上交通日渐发达，两地人民经朝鲜，靠一叶扁舟，漂洋过海，往来于日本列岛和大陆之间，播种着友谊的种子、传达着经济文化的信息。

众所周知，秦始皇二十八年（前219），齐人徐福率领童男女三千人入海求仙，采长生不老之药。传说徐福东至日本，在熊野浦的新宫市附近上岸，他们在这里披荆斩棘，筚路蓝缕。如今在日本熊野山尚有徐

福的墓、碑存在。如果说徐福东渡仅是神奇而浪漫的传说难以取信，那么秦汉时期中国居民已移居日本却是确凿无疑的事实。

日本人类考古学中有一个专有名词叫“归化人”。他们将公元3世纪前从东亚大陆或南洋诸岛移居日本列岛的居民称为“秦汉归化人”，以区别日本原始居民。

1958年，日本考古学家金关丈夫在日本九州岛东南的种子岛发现一批陪葬物，出土了“贝扎”　（贝制片状物，用做陪葬品）、“腕轮”（手镯）数件，在“贝扎”上写有“汉隶”文字，在“腕轮”上刻有爬虫纹样的图案。那是从战国至汉代移民日本列岛的“归化人”留给我们的信息。



汉代蓝琉璃碗



汉代漆器

当时日本列岛正处于分裂状态，小国林立。统一了中国、威震四邻、扬威于东方的汉帝国，对于这些身材矮小、好歌喜舞、风俗习惯与中国东南沿海百越族大抵相同的倭人具有很大的吸引力。为了吸收汉朝的文化，日本列岛的三十多个小国派遣使者冒着生命危险，横越万顷波涛，奔向西方，经朝鲜乐浪，再由辽东陆行，与汉王朝建立联系。他们借助自然的海风到达平壤附近的乐浪郡太守所在地，献上方物，换取中国和朝鲜赐予的珍奇物品。在日本弥生文化遗存中，有汉代的铜镜、璧、玉及王莽的货币，这就是有力的证明。中日两国的经济文化交流，就这样以朝鲜半岛为舞台，揭开了长达两千多年历史的序幕。

汉光武中兴，中日经济文化交流得到进一步发展。这时，日本人所到之地不仅仅是乐浪，而是到达京师洛阳。当时的史书记载说，日本曾

经派人前来进贡，光武帝赐给了印绶。史书上寥寥几字的记载一直没有找到有力的佐证，许多人怀疑它的真实性，可是1784年，在日本福冈市东区志贺岛上发现了一颗金印，上面赫然刻着“汉倭奴国王”五个汉字，拨清了那段历史的迷雾。在这里，还发现了许多汉代的铜镜、铜剑等，说明这里是日本与中国交往的中心区域，金印上所刻文字与《后汉书》的记载恰好吻合，说明这颗金印正是光武帝赐给倭奴国使节的金印。

与日本、朝鲜等东方邻邦的友好交往是我国古代中西交流史上灿烂的一页。

开化南方

秦汉时期的东南亚、南亚与日本一样，都处在小国林立的时代，当时中国与这些地区都建立了经济、文化联系。

中国与越南自古以来就在经济文化上有着密切的联系，秦皇汉武都曾经征服此地，将礼仪教化传播在这些炎热潮湿的土地上。中国的文化、风俗以及铁制农具源源不断地进入以狩猎为业的越南，越南的土特产诸如翡翠、犀角、珠玑等吸引了不少的中原商贾，从而丰富了彼此间的经济文化生活。

如果说西汉时期中越间经济文化交流以经济为主，那么到了东汉，文化交流则成为了当时的主旋律。汉文化在此地落地生根，影响日见彰著。自光武中兴之初，贤明的交趾太守锡光、九真太守任延，赴任后教越民耕种技术，定嫁娶之礼，创立学校，导之礼仪，传播先进的汉文化，对改变当地落后状态起了很大的促进作用。及至汉末，中原军阀割据，内战不已，不少士人浮海或陆行，南奔交趾避乱。据《三国志》等史书记载，沛国桓华、沛郡薛综、汝南许靖、郑玄的弟子程秉、苍梧人牟子等先后南奔，避乱于交趾。交趾太守士燮也乐意招纳士人。程秉、薛综从名儒刘熙学习，考论大义，博通五经；牟子在这里兼容并蓄，吸收异教养分，援引《老子》，著《理惑论》，为佛道辩护。当此之际，汉文化的光辉不仅把五岭照得通明，而且通过五岭的峡谷，在交趾熠熠生辉。于是在汉末动乱之秋，交趾一度成为中越、中西海上文化交流的中心之一。西方及南海诸国的使者、逐利之商人浮海东行时常常取道于

此，然后进入南方各地。

当时秦汉与东南亚、南亚等地的交往有水陆两线。陆行者从四川经云南，可达缅甸。当时中国的蜀布、邛竹杖就是由这条路线运往身毒、大夏等国的。与此同时，海上交通也已开辟，从广西合浦或徐闻县可乘船到缅甸，因此汉代与缅甸的关系日益密切。东汉时期，掸国（今缅甸）经常向汉朝赠送珍宝，汉回赠金印、衣冠。应该指出，在中缅两国人民友好交往的道路上，常常留下了西亚诸国或大夏人的足迹。他们浮海东来，横越万顷波涛，航进孟加拉湾，在缅甸登陆，沿着崇山峻岭，进入汉朝益州的永昌郡（今云南保山县东北）。因此，掸国也是中西海上交通的中转站。

当时，汉王朝还与今柬埔寨境内的究不事国、印尼的叶调国、马来半岛上的都元国、今缅甸的夫甘都卢国、邑卢没国等有经济文化交流。究不事国曾经遣使北上，千里迢迢来到中国，赠送生犀等名贵动物；顺帝时，叶调国派使臣携带礼品来到洛阳，汉政府回赠金印、冠带，从而揭开了中印之间经济文化交流的序幕。时至今日，从爪哇和苏门答腊岛上出土的汉代绿釉陶器、黑釉陶器，还静静地躺在印尼雅加达的博物馆里。在马来半岛南端柔佛河沿岸的哥达等地发现汉代的陶片是司空见惯之事。

那时海上交通日见发达，经济文化交流也日见其繁，来往于海上的使节、商旅络绎不绝。据史书记载，当时船舶从合浦或徐闻出发，行五个月可达都元国；又继续航行四个月，抵邑卢没国；再航行二十余日到湛离国；然后弃舟步行十余日到夫甘都卢国；从夫甘都卢再乘船航行，最后抵达黄支国；黄支国之南是已程不国，即今之斯里兰卡。

假如将视线移向两千年前的广阔大海，定会看到一幅壮美的、舟楫无数的画面，汉人的无数风帆迎着阳光，沐着海风，驶向天涯海角；外国的商船正扬帆起航，从四面八方向广州驶来。真可谓盛极一时。

沟通西域的丝绸之路

再没有比这条丝绸之路历史更悠久，承载更丰富、更动人心魄的文

化交流之路了。



西汉单于和亲瓦当

汉武帝时，天下殷富、财力雄厚、士马强盛，依仗雄厚的经济实力，他们不断开拓疆域，并向西挺进。公元前138年，汉中人张骞奉命通使西域，寻找被匈奴所驱逐而西迁的大月氏人，希望他们返回故地，共同夹击世仇—匈奴贵族。

张骞一路风餐露宿，历尽艰辛，经大宛（今乌兹别克斯坦费尔干纳盆地锡尔河上游东面）、康居 （今锡尔河下游及其以北的地区），到达大月氏（今阿姆河中部，主要地区在今阿富汗境内）。大月氏人情不自禁地唱着动听的牧歌，欢迎这位坚忍诚信的探险家的到来。尽管大夏肥沃的土地已软化了大月氏人的斗志，不愿返乡复仇、回到刀光剑影的过去，但一条贯穿中亚内地进而联结欧洲及北非的交通干线—“丝绸之路”畅通了。中西经济文化交流的新时代的序幕拉开了，张骞的名字也永远镌刻在这绵延万里的丝绸之路上。

张骞载誉归来，轰动朝野，大大刺激了好勇、好利的汉人。昔日被认为五谷不生的神仙世界—西域原来是那样奇妙而美丽，不仅有崛起的国家，而且还有可爱的歌舞、甜美的葡萄、无数的金银、健壮的宝马。



张骞通西域图

长期被封闭在黄河流域的狭隘世界之中的汉人恍然大悟，那甘甜的葡萄酒、美丽的驼鸟、高大的汗血马不断刺激着他们的想像力。从此，汉帝国赴中亚各国的使节、商团相望于道。每年多则十几趟，少则也五六趟，每一行大的几百人，小的也百十人，万里不绝。他们携带着精美绝伦的丝绸、漆器，循着张骞的足迹，由长安出发，西出阳关，一路憧憬地走去。

当西汉朝的政治使节、商人翻山越岭到达中亚之时，那薄如蝉翼、轻若烟雾的中国丝绸，色彩缤纷的印花织物以及千姿百态的刺绣，像磁铁一样吸引着中亚游牧种族。从安息骑兵队退伍的士卒、大月氏弓箭队中亡命的射手混杂在中亚政治使节的行列中，成群结队地东来，他们骑着骆驼，前赴后继地奔驰在丝绸之路上。



西汉青白玉角形杯当此之时，从冰雪皑皑的帕米尔高原纵目俯视，一定会看到一群一群的骆驼商队，满载着沉重的货物，风尘仆仆地行进

在东西大道上。他们中有汉王朝的使者，有高鼻深目的各族商贾，有中亚的牧人，有印度的传教士，也有安息响箭队俘获的罗马俘虏。他们操着不同的语言走过浩瀚无边的戈壁滩、渺无人烟的大沙漠，爬过峰峦际天的雪山和冰川，足迹所至，使遥远陌生的东西方文化紧紧相拥在一起。

随着中亚政治使节、商贾的东来，西域的货物云集长安。《汉书·西域传赞》上说："明珠、文甲、通届、翠羽之珍盈于后宫；蒲梢、龙文、鱼目、汗血之马充于黄门；巨象、狮子、猛犬、大雀之群食于外囿。"真是"殊方异物，四面而至"。京师长安随处可见乱发卷须、高鼻深目的异国客人，来来往往，熙熙攘攘，热闹非凡。

那时，大宛的葡萄、石榴、胡麻，乌孙的黄瓜，奄蔡的貂皮，大月氏的毛织品，异域的杂技、音乐、绘画艺术、风土人情也跟着他们的足迹注入中土。其中，杂技、音乐等艺术最为活跃，首先引起汉人的关注，受到汉帝国最高统治集团的重视。



西汉羽人骑天马玉雕公元前108年，占领今日伊朗（即波斯）、建立安息城市国家的阿萨息斯人作为罗马与汉朝的文化交流的中介，曾给汉帝国送来大鸟卵（驼鸟蛋）及罗马幻术家。当这第一批未留下姓名的罗马艺术家踏上"丝国"之土时，汉武帝心花怒放，给予隆重接待。这一

年，汉武帝在气势雄伟的长安平乐观召集了许多外国来客，布置了酒池肉林，举行了空前盛大的宴会和赏赐典礼，长安三百里以内的百姓都前来观赏。

那是一次宴会，更是一次东西方杂技的联合会演。中国杂技艺人表演了精彩的“扛鼎”“戏车”“摔跤”等百戏，妩媚多姿的女艺人表演了“巴俞舞”等乐舞，罗马艺术家演出了壮观的“鱼龙曼衍”“海中砀极”“吞刀吐火”“自缚自解”等幻术。缅甸、印度的艺术家分别表演了惊险的“都卢寻潼”“水人弄蛇”。于是中外乐舞推陈出新，蔚为
异彩。



汉代彩绘陶壶

这次盛大演出是中西经济、文化交流的新起点。从此，西域的文化不断东传。

那时中亚、西亚的“狐腋裘”已摆在西汉各城市琳琅满目的商品之中，西域的毛织品已进入汉人的家庭生活中。异域的音乐也被艺术家吸收，大音乐家李延年融和中西，创造出新的乐曲，博得汉武帝和贵族们的喝彩。西方传入的幻术经过汉朝无数艺术家的改造、加工，变为民族

艺术，更是大放异彩，风行一时。自此，杂技艺术便成为达官显贵、巨商大贾、地方豪强生活中不可缺少的娱乐项目。他们不仅生前爱好乐舞百戏，死后仍在墓葬里刻下了一幅幅欣赏乐舞百戏的生动场面，以继生时之乐。

显然，经过这次空前的文化艺术大交流，使汉文化艺术吸收了异域文化的养分，且以此为起点进入了一个极其光辉灿烂的时代，并以它那独特的民族文化艺术翘立于世界文化艺术之林，与西方的罗马文化并驾齐驱。值得一提的是，西汉末年印度佛教的传入也是取道丝绸之路，因此日本史学家称丝绸之路是“求道、传道之路”。自从佛教传入内地，僧侣东来，在华宣传教义、翻译佛教经典，佛教文化和中亚的风俗习惯、日用器物相伴而来，对汉王朝中的贵族阶层的生活起了很大的影响。





东汉时期疆域图　　西汉天马葡萄纹镜

随着佛教的东来和佛经的翻译，印度的文学、音韵、音乐、舞蹈、杂技、绘画、雕塑以及医学、天文等知识也同时注入中土，为汉代文化提供了新的借鉴。佛经中的神怪故事与社会上流行的神仙传说相互渗透、互相融和孕育出了六朝的志怪小说；演说佛经故事的俗文、变文里面有长行和俚语，经过长期的咏唱，后来发展成为弹词评话。梵文的发音和拼法的传入，对学者创造出汉语“切音”也有启迪作用；而佛教中“浮屠”（即“佛”）、“桑门”（即“和尚”）、“伊蒲塞”（即“居士”）等词汇在东汉初已登堂入室，出现于汉明帝的诏令中。汉语在汉代与印度及古代西南亚的语言文字结下了亲密的姻缘，至于绘画、雕塑，在汉代已经开

始出现佛塔的建筑、佛像的雕饰。四川乐山麻浩堂梁上的佛像、江苏连云港孔望山汉代摩崖造像、四川彭山崖汉墓中的陶佛座，都是佛法东来落地生根的明证。

东汉时期，汉王朝依然是威震四邻、声名远播，与西域各国的经济文化交流，无论在大陆或在海洋，较之西汉时期，都大有发展。此时，在西方的罗马帝国已在地中海两岸掀起巨大的浪潮，他们的骑兵队正在开拓帝国疆域，成为横跨欧、亚、非三大洲的大帝国。尽管这时两大强国还没有直接交往，但各自都流传着对方许多生动有趣的风土人情方面的故事。光彩夺目的丝绸衣服、举止温厚的“赛里斯”人，早已闻名地中海两岸。雄心勃勃的罗马皇帝也急欲与汉帝国交往，打开神秘东方的大门，当这一信息辗转万里传入中国时，中国史家怀着激动的心情记录下了这一闪光的消息，范晔在《后汉书·西域列传》记曰：“其（大案）王常欲通使于汉”。这一条信息至今仍为治中西文化史的学者所珍视。



西汉错金银云文铜犀灯

后来，班超投笔从戎，效法张骞、立功异域。其副使甘英于和帝永元九年（97），曾兴致勃勃地出使罗马，足迹抵达条支，远至波斯湾

头，最终壮志未酬，只好怅然而回。但是，中国与中亚或更远的地区的经济文化交流更为频繁了。

东汉时的丝绸之路显得格外繁忙，行进在这条大道上的不只是风尘仆仆的商队，也有立志传经布道的神职人员，还有不绝如缕的各国使节。汉代的将军、校尉、士兵，甚至一些封疆大吏的属官、诗人墨客的奴仆也西行为主人广求奇物。

中西交通的顺畅带来了商业的繁荣，同时也给商贾带来了财通四海、利达三江的黄金岁月，从而为文化交流奠定了基础，使中西文化交流势不可挡。

公元121年元旦佳节，罗马艺术家再度踏上中国国土，在京都洛阳献艺，他们表演了“吐火”“自肢解”“易牛马头”“跳十二丸”等幻术节目，博得了汉安帝君臣的一片喝彩，一时轰动朝野。四十余年后，罗马皇帝安多尼·庇护（中国正史称安敦）遣使经过几个春秋的长途跋涉，于公元166年由海道经越南来到洛阳，献上象牙、犀角等名贵特产，东汉与罗马之间终于开始了直接的经济文化交流。当崇尚奢华的罗马元老贵族们穿着中国的紫色丝绸出入于大剧场或斗兽场的时候，罗马的“夜光璧”“明月珠”“琉璃”“玻璃”等也陈列于洛阳的商铺中，并成为中国美丽如花的少女头上的装饰品，或者风流才子送给情人的珍贵礼物。

桓灵之际，中国又一次掀起了对外文化交流的高潮。由于桓帝和灵帝的大力提倡，胡风在中国大为流行。两位皇帝不遗余力地引进波斯风格的歌舞、美术和生活用品，宣扬西域风尚。当时化装歌舞、假面戏剧、角力竞技、马戏斗兽、魔术变幻成为洛阳和许多大城市中大受欢迎的节目。汉灵帝刘宏尤其喜欢来自西域的胡服、胡帐、胡床（折叠椅）、胡坐（靠椅）、胡饭、胡笛、胡舞等，引得洛阳的王公贵族们纷纷仿效，来自域外的乐舞、服饰、家具、饮食盛行一时。

上行而下效，汉代的艺术家们借助中国古代历史传说、神话所提供的多彩多姿的艺术形象，又吸收了西方文化艺术的营养，获得创作的灵感，以流动的线条构成新的画风，从而摆脱了呆板、枯燥乏味的图案式的束缚，创造出了一系列让人耳目一新的艺术作品，其中常为人忽视而颇具特色的就是女娲氏在汉画中形象的变化。

女娲氏是中国神话中的一位创造之神，是人类的始祖，也是汉代人的尸体保护神，因此在汉画中经常出现。在马王堆出土的帛画、南阳石刻画像、沂南古墓画像中，她都是“人首蛇身”或人首蛇身交叠像。可是山东嘉祥的画像（147年，即汉桓帝建和元年石刻），女娲变成了有翼的人首蛇身交叠像，似乎腾云驾雾，在翩翩起舞。画面上还有一位贵神，驾云车，乘以带翼的鱼、龙、鸟、马或天神，飘然欲飞、姿态活泼、栩栩如生。这些画像，一望便知不是中国古典艺术的传统，而是希腊、罗马艺术在中国的变体。

罗马艺术家的多次东来，给汉人留下了难忘的印象，因此成为汉代艺术家的绘画内容之一，而出现在石刻的画面上。山东嘉祥出土有一画像石，画面上共四人，最右一人蹲在地上，口中吐火，当中二人，一人直立，右手持一绳，一人屈于地上，两人左手相握在一起，最左边的一人作回顾状。这是一个扣人心弦的幻术节目，无名的美术家以朴实的笔调、忠实的描写，展现在一千八九百年后的观众面前。当我们欣赏这幅珍贵的画像石时，自然就会发现画面上前三人头戴毛织物的帽子，紧身的衣裤，其衣着与中国传统的长袖、宽衣、高冠的服饰不尽相同，而且那幅画的风格与古希腊、埃及的石刻风格极为相似，这说明表演者并非汉人，而是西方人。山东在东汉时并非交通要道，而能出现这样一幅画，更证明当时表演吐火技艺的罗马艺人足迹已遍布中原了。

此外异域的天马、灵犀、狮子、缚虎、比翼双头鸟等也摄入了汉代艺术家的笔下，而出现在汉瓦图案上。尤其是传世代表作，即四川雅安县发现的益州太守高颐墓前的立体双翼石狮子，从内容到形式，都明显地反映出汉代艺术受西域艺术风格的影响。

地处中西文化交流通道的新疆一些地方受西域文化影响更大。今和田地区的尼雅遗址出土了大量汉代文物，便是有力的证明。这里曾经发现了东汉在西域的几个官署，这些当年白杨、红柳掩映的官署中，充满了浓厚的异国情调。官署里有美丽的葡萄园、华丽的土耳其斯坦式的大客厅，大客厅里铺着织有细微几何图案的地毯，堆放着用古中亚文字写的木简。在官吏或商贾的私人住宅里也深深地印上了西方文化的烙印。他们的生活用具中有刻着希腊美术风格的木椅、饰以西式地毯图案的拖鞋等等。因此英国著名学者李约瑟在《中国科学技术史》一书中认

为："在这个时期，和田地区成为印度、波斯、希腊和中国四方文化的荟萃点。"

帝国建筑——壮丽以重威

作为中华民族第一个统一的时代，秦汉时期的建筑充分体现了宏伟的帝国气势，这主要体现在都城风貌、宫殿园林和陵墓造型上。

都城风貌——威武壮丽

建筑是一个时代精神风貌的物化体现，在秦汉时代，气势恢宏的都城作为统治重心，无疑是这一时期统一气势的最直接体现。

秦都咸阳是春秋以来建筑风格的集萃，也是"高台榭，美宫室"的都城建设风格。秦咸阳的建筑都修在高大的夯土台基上，装饰得富丽堂皇，充分反映了天下初统的壮美气势。

秦的都城是由西往东逐渐迁移的，咸阳是最后的选择。中国古代对都城的选址是十分讲究的，早在先秦时，对都城的选址已要求较高。《管子·乘马》云："凡立国都，非于大山之下，必于广川之上。高毋近旱而水用足，下毋近水而沟防省。因天材，就地利，故城郭不必中规矩，道路不必中准绳。"《管子·度地》也云："圣人之处国者，必于不倾之地。而择地形之肥饶者，乡山左右，经水若泽。"咸阳始建于战国中期秦孝公时，以其优越的地理和经济优势一直是秦的都城，直到秦灭亡，时间长达一百四十四年。无论是秦立都的选择还是都城建设本身，都为以后各个封建王朝提供了思路和原型。正如柳宗元在《封建论》中所指出的："秦制之得，亦以明矣。继汉而帝者，虽百代可知也。"

咸阳城的规模在始皇时候得到空前扩大，由秦孝公时的渭北地区发展到了"渭水贯都，以象天汉，横桥南渡，以法牵牛"的规模。除了渭河北的咸阳宫、冀阙、仿六国宫室、兰池宫、望夷宫外，还有渭河南的甘泉宫、章台、信宫、诸庙及上林苑、阿房宫等，这一宫苑结合的范式对

后代影响很大。好大喜功的秦始皇想着把都城的规模无限制地扩大，以至于把都城的规划建设和天联系起来，咸阳宫“因北陵营建，端门四达，以则紫宫”。紫宫即“紫微宫”，是天帝所居之宫。“自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极，阁道绝汉抵营室也……已而更名信宫为极庙，象天极。”天极即北极，是天帝所属星宿。横过天河的六星为阁道，通过天河的一个星叫“营室”，其意为阿房宫像天帝所居的营室，天帝从天极出来，经过阁道，横渡天河而达于营室、紫宫，皇帝如天帝降临人间以统治万民。总体建筑布局是以渭河为纬向轴线，以咸阳宫为经向轴线，以两线交点横桥为中心向四周散布，形成了以咸阳宫和阿房宫为中心的都城区及向外扩展的京畿地区。形成“东西八百里，南北四百里，离宫别馆，相望联属。木衣绨绣，土被朱紫。宫人不移，乐不改悬。穷年忘归，犹不能遍”的大都城区。

咸阳的修建采用了当时最先进的建筑材料，选用了最优秀的工匠及设计师，因而其都城建筑水平也达到了极点。唐代诗人李商隐在《咸阳宫》一诗中云：“咸阳宫阙郁搓峨，六国楼台艳绚罗。自是当时天帝醉，不关秦地有山河。”可惜项羽入关后一把火，把美丽的都城付之一炬。从目前考古发掘的秦都咸阳一号建筑遗址，即咸阳宫的主体殿堂来看，采用“四阿重屋”的方式，室内外装修华丽、富贵典雅，所用建筑材料都十分考究。地面处理得光滑平整，并以大型花纹空心砖及花纹图案瓦当做装饰，风格富丽铺张。除主体宫室外，还有宽敞的厅堂和宽阔的大露台，由此可以居高临下，高屋建瓴，近可俯瞰全城，远可眺望渭河。

咸阳的规划也十分合理，手工业作坊区位于渭河北咸阳的西南；陵墓位于咸阳的西北方；宗庙在渭河南，有极庙、昭庙等七庙。咸阳的“市”遗址还没有发现，但文献中关于咸阳“市”的记载不只一处。张若治成都时，曾“置盐铁市宫，并长丞，修整里闾，市张列肆，与咸阳同制”，由此可以推测出咸阳“市”的情况。都城中的地下排水管道遍及城内外，管道网络设计周到、合理，在咸阳旧址考古时发现地下排水管道二十九处。

咸阳作为全国的大都会，人口约在七八十万以上，除贵族官吏外，四方商旅、技艺工匠也在此云集。人口分布按照“仕者宫，不仕与耕者近门，工贾近市”的原则。成了全国政治、经济、文化、交通中心的咸阳，

其壮丽繁华的景象达到了空前的程度，无怪乎来此服役、还是小民的刘邦见到都城的宏伟和秦始皇的威仪后，不禁发出“大丈夫当如此”的感叹。

高祖建汉以后，经过一番热烈的讨论和争执，汉高祖最后把都城建在长安，长安原来只是秦咸阳附近的一个小村子而已，但是其处渭南的地理环境要比咸阳更加优越。长安城修建大致经历了汉高祖、汉惠帝、汉武帝几代才颇具规模，城内宫殿鳞次栉比，金碧辉煌。宫殿分布在城的南部和中部，其面积约占全城的二分之一以上。高祖时将秦代的离宫兴乐宫改建为长乐宫；又在长乐宫的西面建未央宫；在长乐、未央两宫之间建武库。汉惠帝时筑城墙，并建东市和西市。汉武帝时在长乐宫的北面建明光宫，未央宫的北面建桂宫、修北宫；并在西面城外建建章宫等。修完的都城平面形状为不规则的正方形，缺西北角，俗称“城南为南斗形，北为北斗形”，或称汉长安城为斗城。



彩绘铜雁鱼灯

据史书记载，长安城有“八街九陌”，即华阳街、章台街、藁街、香室街、夕阳街、尚冠街、炽盛街、太常街，分别通向覆央门、西文门、章城门以外的八个门，八条街道纵横交叉、长度不等，多数为三千米左右，最长的有五千五百米。大街的宽度约四十五米，街道宽敞平坦，街两边植槐、杨、柏等树木。

长安城中的纵横街道把城分割成大小不等的住宅区，各住宅区又有许多里巷。据记载，城中有里巷计一百六十处，“室居栉比，门巷修直”。 长安城内由于宫殿占的面积较大，又都位于中部和南部，所以一般居民包括官吏在内的住宅区，均在城的北部和东北部，靠近宣平门附近，也有住在城外靠城门附近的地方的。西北部主要是官府手工业作坊。城内人口，在汉平帝元始二年（2）有户八万八百，人口二十四万六千二百，这还不算皇族、士兵及流动人口。班固对长安城有具体的描述：“披三条之广路，立十二之通门。内则街衢洞达，闾阎且千，九市开场，货别隧分，人不得顾，车不得旋，阗城溢郭，旁流百廛，红尘四合，烟云相连。”

长安不仅是全国的政治重心、商业中心、文化中心，也是西汉对外开放的政治、经济和文化中心，尤其是汉武帝的时候，张骞成功出使西域使得长安成为对外交流的窗口。

东汉的都城洛阳，经过二十多年的修建也以宏伟壮观的姿态出现了。汉光武帝年间修太庙，建社稷、明堂、灵台和辟雍，修南宫殿，建起了雄伟的城墙和城门，以后诸帝又不断修整，使得南北两宫形成的轴线贯通了全城，这种建筑布局，显然发展了以宫城为主体的规划思想。东汉洛阳城的规模，据西晋皇甫谧《帝王世纪》说，“城东西六里十一步，南北九里一百步”。城周挖有护城河—阳渠。十二个城门外部耸立巍峨的双阙，相传，当时在四十五里外的偃师县城就能望见京城的朱雀阁。城内有二十四条大街，街的两侧种植栗、漆、梓、桐四种行道树，还有排水渠道设施。城内南北二宫富丽堂皇，加上大量成熟的高层木结构建筑，辉煌绮丽、雄伟壮观。班固《两都赋》描写东都洛阳曰：“增周旧，修洛邑。扇巍巍，显翼翼。光汉京于诸夏，总八方而为之极。是以皇城之内，宫室光明，阙庭神丽。奢不可喻，俭不能侈。外则因原野以作苑，填流泉而为沼。发苹藻以潜鱼，丰圃草以毓兽。”



西汉长信宫灯

从春秋战国时代开始，追求舒适、美观的宫廷建筑便成为了一时的风尚。这股热潮也波及到了秦国，秦国从秦穆公时代已开始在都城雍（今陕西凤翔县南）大修宫室，连匈奴人由余也不禁赞叹是“使鬼劳神”之作。然而这还仅仅是开端，到了秦惠文王的时候，大规模的工程修建才正式拉开帷幕，到秦始皇时达到了顶峰。这位叱咤称雄的帝王对建筑有着天生的爱好，即使在雄并六国、马踏燕齐的时候，仍然忘不了把战败国的能工巧匠连同其建筑艺术一起收拢到秦国。

秦始皇时期在古代建筑史上占据了辉煌的一页，以至于稍懂历史的人都会很自然地把秦始皇与阿房宫联系在一起。能代表这一时期的宫苑建筑特色的当然非阿房宫莫属，尽管这精美的一切早已化为灰烬，但毕竟是从惠文王就开始不断精修而成的宫殿，“东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山

之颠以为阙……”这就是司马迁在《史记·秦始皇本纪》中的记载，足见其辉煌壮阔。秦始皇还铸十二铜人立于宫前，这是目前所知的以铜饰殿的最早尝试。阿房宫依南山为基，夯筑土台，层累而上，有效利用了自然地形，匠心独用；廊庑相接，池林间杂的建筑风格也一直为后代所效仿，也许唐代著名诗人杜牧的《阿房宫赋》更生动形象：“蜀山兀，阿房出，覆压三百余里，隔离天日。骊山北构而西折，直走咸阳。二川溶溶，流入宫墙，五步一楼，十步一阁，廊腰缦回，檐牙高啄，各抱地势、钩心斗角……”。

汉高祖刘邦起于草野，却有着一样的嗜美情趣。“先入关者王之”的口号显露了他想要享乐阿房宫的图谋，最终项羽的一把火让他美梦成空。然而就算天下疲惫，天子总要显显威风，于是在萧何的操办下，刘邦虽然假以“天下匈匈”的指责，一座新的更壮大的“阿房宫”即“未央宫”还是建起来了。“非壮丽无以重威”，没有比这更好的理由了。



鎏金铜铺首

据《三辅黄图》记载："未央宫周围二十八里，前殿东西五十丈，深十五丈，高三十五丈……"足见其规模之巨。　其他宫室也是千门万户，十分雄伟壮丽，如封禅的副产物—建章宫和修葺一新的秦代三百离宫。当时的长安城内，想必到处都是金碧辉煌的宫殿了。少年才俊的王延寿观灵光殿都有"周行数里，仰不见日"的慨叹，何况富丽堂皇的都城宫殿呢。正如班固《西都赋》所说："前乘秦岭，后越九峻，东薄河、华，西涉岐、雍，宫馆所历，百有余区。"昔日"五步一楼，十步一阁"的阿房宫式的建筑群重现长安了，正是"周庐千列，徼道绮错，辇路经营，修除飞阁"。

东汉定都洛阳，一批新的大规模的宫殿又建了起来。汉明帝时，在扩建修复其他建筑的同时，建成了汉代最大规模的宫殿—德阳宫。据《后汉书·礼仪志》记载，汉"德阳殿周旋容万人，陛高二丈，皆文石作坛，激沼水于殿下，画屋朱梁，玉阶金柱，刻镂作宫掖之好，厕厕以青翡翠，一柱三带，韬以赤缇。偃师去宫四十三里，望朱雀玉阙，德阳其上郁律与天达"。值得注意的是，东汉时的宫殿建筑和秦、西汉有了明显区别，秦和西汉都是典型的高台建筑，依山而建，而且需要夯筑土台；而洛阳由于地处平原，失去了依山的优势，又很难大规模地夯筑土台，所以智慧的工匠们才用了成组斗拱的抬梁式木构架结构，并大量地采用了砖石，以这种方式建成的德阳宫气势不下于阿房、未央两宫。

雕廊画柱，斗拱飞檐，正是秦汉土木建筑的特色。就连阿房宫也还仅仅是作秦宫的前殿而已，秦汉时代整个高低绵延、阁道相接的帝宫建筑群是何等的壮阔辉煌，何况这气象万千的宫殿还与数目众多的别园林苑交错包容在一起。

上林苑可以说是秦汉林苑的佼佼者了，西汉时它周围广三百里，有雄伟离宫七十座，最高的达到三十丈，苑内最大的昆明湖周四十里，竟然可以训练水军。

陵墓造型——高若山陵

秦汉时代的帝王陵墓建筑更体现了雄厚壮美的气象。那高若山陵的墓地虽经千年却依然巍峨，历经风雨反而使它们多了些许沧桑和浑厚。

凝结着百姓血汗的如山土丘埋葬了帝王渴望永生的躯体，同时奏响了气吞山河的磅礴韵律。时至今日，它的波澜壮阔依然感染着用心去倾听的人们。



西汉金怪兽



秦始皇陵外景

秦始皇的名字是与许许多多的第一次联系在一起的，他扫荡六国建立了中国历史上的第一个统一国家，他征集万众修建了巍峨秀丽的生活宫殿阿房宫，他不遗余力为自己修建了如生时豪华壮阔的墓地，在他近五十岁的生涯中，有三十七年是在对修陵进程的牵挂中度过的。终于，他建起了这座中国历史上规模最大、最雄伟、最豪华、最神秘的墓室来显示他的尊荣和权威。他继承并发展了战国以来的厚葬风习，使其山陵墓葬的规模和格局成为以后帝王陵墓的蓝本。

秦始皇的墓地建在先王陵墓区内风水极佳的骊山，这里温泉处处、水脉纵横，还盛产玉石和黄金，所以民间一直有秦始皇葬在“头枕金，脚登银”的风水宝地的说法。

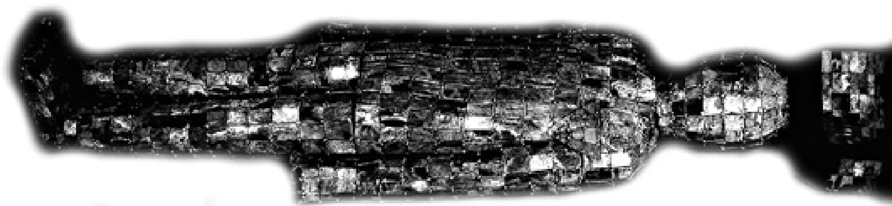
现今的秦始皇陵遗址在陕西临潼县西南，陵南面对着山势崇峻的骊山主峰，背面对着苍茫广阔的渭河平原，气势万千；陵园范围广大，据探测有五十六七平方公里；在高大的封土外围，有用夯土筑起的内外两重城墙，呈南北向的长方形。内城中部还有一条东西向的隔墙，将内城分为南北两部分，南部是陵墓的坟丘，北部正中又有一条夹墙，将北部

分为东、西两个区域；外城的四面各有一门，内城的东、西、南三面也各有一门。外城的四角还有警卫的角楼。

秦始皇陵墓的坟丘位于陵园内的西南角，这是由于古代礼仪把西南角作为尊长之处的缘故。坟丘是用一层层的夯土夯筑而成的，在坟丘四周的断面上，仍可以清楚地看到上下叠压的夯土层，每层厚二十至七十厘米，土质基本纯黄，并杂有棕红色土和少量砂石。夯土土质密实，可以减缓封土受雨水侵蚀而流失；现存坟丘的底部近方形，周长一千三百九十米，占地面积约十二万平方米。显然经过两千多年来的雨水冲刷，以及当地农民平整土地的切削，现今的遗存已比原来大大缩小了；从古代历史文献来看，当时记载的很多不同的数据中，应以《汉书》中的记载较为可靠。据《汉书》记载，秦始皇陵高五十余丈，周长五里多。汉代时，一丈和一里折合为今天的米，大约分别为两米多和四百三十三米。以此可以推知当时坟丘高度为一百一十五米，坟丘底部周长为两千一百六十五米，足见规模之巨。



西汉茂陵



汉代金缕玉衣

高高的坟丘下面便是神秘莫测的地宫。考古钻探的结果表明，地宫的平面近似方形，面积约为十八万平方米，比现存坟丘的底面积约大三分之一。地宫是陵墓建筑的核心部分，是放置棺椁和随葬器物的地方。地宫建设的宏大如《汉书》所述："穿三泉，下铜而致椁，宫观百官奇器珍怪徙藏满之，令匠做机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输。上具天文，下具地理，以人鱼膏为烛，度不灭者久之。"

坟丘北面还有秦始皇陵的寝殿建筑，建筑极为宏伟富丽。陵园中还有苑囿和厩苑等建筑，目前已经考古发现了珍兽坑、马厩坑等陪葬坑，可见这规模庞大的陵墓就是一座富丽堂皇的地下宫殿，它仍然可以满足死者生前的一切奢望和继续一统的梦想。

汉代沿袭了秦代浩大的陵寝遗风，在西汉诸陵中，除了文帝霸陵"依山为陵"外，其他十个帝陵都呈覆斗形，用夯土建筑。其中武帝茂陵规模最大，陵园东西长四百三十米，南北宽四百一十四米，位于陵园中央的坟丘底边长二百三十米、高四十六米，坟外四面筑墙，墙厚约六米，每面墙的正中也开设高广的门道，宏伟壮丽。陵墓附近还有李夫人、卫青、霍去病等的陪葬墓群。

东汉共十二个帝陵，因为迁都洛阳，除了献帝禅陵在河内郡山阳外，其他十一个帝陵，或在洛阳故城的东南，或在洛阳故城的西北，实际情况还有待于进一步考古勘探。

翻开中国古代陵墓文化史，墓葬规模最大最令人震撼的莫过于秦汉时代。盛唐初年的陵墓规模虽然比一般朝代帝王的规模要大，但与秦汉

时代比起来，在气势上还是略逊一筹。秦始皇陵、武帝茂陵这样壮阔的山陵建筑，体现的正是皇权的至高无上和帝国一统的声威。

乐舞百戏——刚健优雅

翻开秦汉时代的典籍，人们总会被某种深阔宏大的韵律打动，它牵动人们的思绪跌落起伏在秦汉时代的某一个早晨或黄昏、某一个大雨滂沱或细雪轻舞的日子，无论是易水之滨整装待发的壮士，还是汉宫华灯下轻舞飞扬的舞女，都在动情地或歌或舞，为孱弱的生命或是美好的生活。对歌舞的热爱和追求激发了秦汉人的生活热情，在这个气象万千、追求一统的时代，尽管有来自异域的粗野的威胁，但秦汉人活得依然自信、健康，如史所述，这是盛世歌舞的时代。

雅乐与俗乐

雅与俗在艺术上的区分是如此古老，甚至早在周朝，音乐就已经有了严格的区分，当然它最初是成长在阶级的土壤中的。那时候“乐”的含义比较宽泛，它包含乐曲、歌诗、舞蹈等多种内容。雅乐一般就指宫廷音乐，而民间音乐就只能是俗乐了。后来随着时间的推移，最初的音乐就成为人渐不识的古乐，如同古礼一样受到异常的敬重而成为雅乐，战国时期就是如此；人们把雅乐作为正统音乐在祭祀天地、拜祭祖先、王者朝会、国宴庆典的时候享用。它们被严格地按照礼制进行。不同等级、不同场合和不同背景等细小却严格的规制渐渐窒息了雅乐的艺术生命，它渐渐流于形式，走向了僵化，最后，秦始皇的愤怒之火和新汉皇的悦俗之心，使它最终淡出了人们的视听，尽管还有一息尚存。

秦代皇帝虽然对雅乐兴致不高，却依然要依礼制的规范让雅乐保持特权的空间。汉高祖收容了秦代宫廷的乐师舞女，却很少有人懂得古乐的真正内涵了，于是，以叔孙通为首的一群儒生为刘邦采古礼、杂秦仪，炒作了一部新的雅乐。当大气雍容的钟磬声在壮阔的汉宫浑然响起，当舞人们整齐划一地或执干戚或顿足而舞，当大臣们随着节奏适时跪拜的时候，杂民而贵的汉高祖才真正意识到了做皇帝的尊严。他虽爱

俗乐，但从政治需要这点看，他更离不开雅乐。汉初还经常在正月上旬的某日，在甘泉宫祭祀北极太一星，由七十一名童男童女演唱，按照四季的推演各有不同的歌词。

对俗乐的喜好是周亡以来的普遍趋势，这一方面是古乐礼制的崩溃造成的，也是时人对古乐的一个反动。无论是狭义上的“乐”还是“乐舞”，俗乐都显示了对雅乐的优势和人气。这时的俗乐指当时流行的世俗音乐，即一种以“郑卫之声”“楚声楚舞”为代表的新兴歌舞，它们感情色彩浓郁，直抒胸臆，极富感染力。这种民间曲调兴起于春秋，盛于战国，齐宣王即使面对孟子，还是毫不客气地说：“寡人非能好先王之乐，只好世俗之乐耳。”显然，当时民间音乐即将登上宫廷音乐的大雅之堂，而在此之前，它一度背负着“淫声”和“野趣”的恶名。

秦代皇帝对俗乐是偏爱有加的，这大概要首先与秦地音乐的贫乏和单调有关。击瓮叩缶的秦声怎能比得上随俗雅化的异域之乐呢，于是始皇将各地乐舞引入秦都，正如李斯《谏逐客书》所书：“今弃击瓮叩缶而就郑卫，退弹筝而取韶虞，若是者何也？快意当前，适观而已矣。”秦二世也曾在甘泉宫举行全国的歌舞杂技会演，君主的兴趣无疑促进了流行歌舞的进一步发展流传。

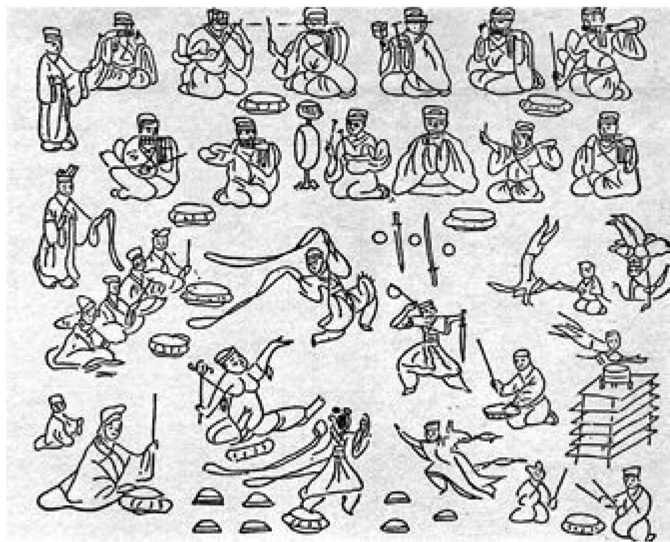
在接下来的声势浩大的反秦斗争中，南方的“楚声”追随着激越的战鼓也来到了北方。这种和伟大的诗人屈原的名字紧密联系在一起的韵律，因其浓郁、热烈而从此流行开来。它从民间的角落走出，成为了反秦的奏鸣曲，进而成为了整个新王朝的基调。阴霾的长空中，荆轲易水之滨的歌咏；身陷埋伏的夜晚，霸王兵败别姬的唱叹。哀伤却又如同阵阵卷起的狂飙，越过浑茫的旷野和漫长的历史，扣打着人们的胸膛。高祖刘邦衣锦还乡时面对家乡父老的激昂风歌，刘邦之子赵幽王刘友的“托天报仇”的绝命歌，武帝的《秋风辞》《子之歌》，都是地地道道的楚声，配以飘逸又有力的楚舞，真可谓珠联璧合了。

武帝时，各个国家和地区间的交流更加频繁和广泛，尤其是张骞出使西域以后，边地各民族的特色音乐也传入了中原，并且深得喜爱。更多的西域乐器如箜篌、羌笛、羯鼓等的传入，改变了原来中原地区传统打击乐器和少量弦乐的单调局面。配合异域之器的传入，新的曲调产生

了，新的乐舞也产生了。融合的结果是秦汉歌舞在保持了由雅入俗的基调后，在武帝的时候又发生了重要的转折，即从中原音乐的拓展到异域之音的传入并流行，此后整个东汉时期，这一色彩仍然很鲜明。

太乐和乐府

秦代分别设立了太乐和乐府作为负责雅乐和俗乐的机构，汉承秦制，也设立了分为两个系统的乐舞管理机构，即奉常（汉景帝时改为太常）属下的太乐署和少府属下的乐府。前者是国家特设的雅乐管理和演奏机构，负责演奏先秦古乐舞。乐府主要有三个职能，首先是执掌俗乐，这是汉代乐府最主要的职能，即搜集、整理和改编民间乐舞，并进行相应的配乐以适于宫廷演奏；其次是执掌郊庙祭祀和古兵法舞乐，这是汉代由儒生新制作的雅乐，因其带有俗乐的特色所以在哀帝以前，一直由乐府而不是太乐负责。哀帝罢乐府以后，这部分职能就由太乐来承担了。俗乐的演奏方式多种多样，这就要求演奏器具在数量、种类、质量等方面达到一个新的水准。乐府还有一个重要的职能就是兼造乐器，在广州南越王墓中就出土了刻有“文帝九年乐府工造”铭文的铜钲。



西汉舞乐百戏图

武帝的时候，乐府管理机构进一步扩大，名曰“观民俗”“赏闲娱”。

这项改革是在公元前112年进行的。他下令对乐府进行了一系列的改组，扩充了搜集和整理民间音乐的人员，将他们专门安置在都城西郊专供皇家游玩的上林苑。这里汇集了一批年轻才俊，他们倜傥风流、才华出众，有歌舞造诣极深的音乐家李延年，有辞赋功底深厚的文学家司马相如等，他们“造为诗赋，略论律吕，以合八音之调作十九章之歌”。到汉成帝的时候，乐府仅乐工就有近千人之多，他们都是各地的富有经验的民间艺人。乐府分工明确，根据不同地域的演奏风格而分工不同，各司所职，学有所专。乐府在这一时期创造出了不朽的业绩。据《汉书·艺文志》记载，汉代共辑乐府诗一百三十八篇，它们多为“街陌巡屈之词”，多直抒胸臆、缘事而发，痛快淋漓地抒发了普通民众的慨叹。这些歌谣的演唱与流行是汉代民间音乐繁荣之花中娇艳的一朵，它对其后千百年间中国音乐的发展产生了深远影响。这些残留的歌谣成为了一种新的诗歌体裁，它们在形式上为诗歌领域带来了刚健、清新之气，“乐府诗”也从此成为了中国文学史上的一座丰碑。

由于乐府官署远在上林苑，武帝及后来的元帝和成帝为了享乐的方便，便顺势召集了一批乐府名倡，在掖庭也培养了一些女乐；到了哀帝时，由于他个人不喜欢音乐，更不喜欢他的臣民们终日醉享在乐舞中，便下令罢去乐府，并裁掉了大批的演奏人员。

东汉依然设立雅乐的管理机构，以在正式的场合观古礼，只不过在此期间雅乐管理机构的名称变来变去，汉明帝时将掌管雅乐的太乐官该名为太予乐官，到曹魏明帝时又改了回来。东汉皇帝们依然在内廷设立黄门鼓吹机构，满足了享俗宴之需。

健美宏大的乐舞

汉代舞蹈是中国古代舞蹈艺术史上达到的第一个开拓性的高峰，它融合了民间楚舞、宫廷雅舞、西域胡舞的多种风格。无论是个人自发式的起舞还是宫廷表演式的歌舞，都一样的熠熠生辉，一样的健美浑厚。

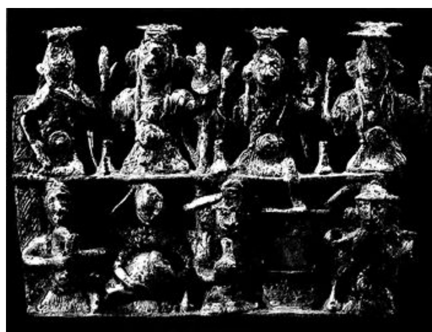


西汉鎏金舞人

与歌乐相配合，秦汉时代的舞蹈也相应分为雅舞与俗舞，尽管前者实际上杂糅了后者的成分。所谓雅舞，是指配合雅歌乐在正式场合进行的礼制仪式，以和期会、宴享时使用的正统音乐。其中以六代舞最为著名，它分为《云门》《咸池》《大韶》等六部乐舞，相传分别创作于黄帝、尧、舜、禹、商、周六个时代。六代舞也称“大舞”，另外周代用来教育贵族子弟的六个“小舞”（“小舞”亦称“六小舞”，包括《舞》《羽舞》《皇舞》《旄舞》《干舞》《人舞》），有时也用于祭招。“大舞”和“小舞”依据表演方式还可分为武舞和文舞两类，执干（盾）、戚等兵器的称武舞，其余的称为文舞。

雅舞根据具体的环境演出人数或有变化，但一般演出规模比较大。汉高祖在唱咏《大风歌》的时候，教沛中一百二十名少年唱赞，他亲自击缶为调，又情不自禁地起舞，还撒下几行激情澎湃的眼泪。到汉惠帝的时候，为纪念先帝，便命曾经随高祖伴唱的往日少年从事歌吹音乐，这首《大风歌》也成为了在庙祭时演奏的音乐，由俗众的楚声一跃而成为了新王朝的庙堂雅乐。灵星舞和巴渝舞也由民间舞蹈而入雅。灵星舞是在拜灵星的时候表演的舞蹈，汉高祖曾敕令天下立灵星祠，于是祭祀灵星就成为全国性的行为。灵星也即天田星，又称后稷神。灵星舞大概发源于民间古老的丰收庆舞，由十六名少女演出，舞蹈动作多是民间种田的劳动过程，模拟动作从除草、耕种、耘田、驱雀到收割，无一不

全；巴渝舞一开始是在西南地区流行的民间舞蹈，后来传入中原成为宫廷舞蹈，以后又演变为雅乐舞蹈，它是由三十六名披挂戴甲的战士表演的武舞。这些雅乐舞表演的时候队形整齐，舞者动作规范、整体划一，在整齐、统一、协调的律动中，使人感受到群体的力量和美感。


西汉八人乐舞铜饰物


乐舞鎏金扣饰

秦汉时代的俗乐舞是多姿多彩、变换万千、富有生命力的，在秦汉的歌舞艺术长廊中，这是最富有生气和最值得流连的部分。著名的俗乐舞除了《乐府诗集》第五十三卷提到的鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞，还有长袖舞、盘鼓舞和武舞。它们都是根据舞蹈中依靠的主要道具而得名的。

鞞舞使用的道具是鞞鼓，“如鼓而小，有柄，两耳，持其柄摇之，则旁耳还自击”。这是一种带有手柄的扇形小鼓。鞞舞起源于民间，比较早就登席宫廷宴饮了，汉章帝曾亲自作《鞞舞曲》五篇，可惜已经失传；鞞舞往往在乐舞中作导引用，在跳这种集体舞时，舞者一边弄鼓击拍，一边轻盈曼舞，舞姿可以随着节奏的不同而变化多姿。鞞舞的主要特点是节奏感强烈，极具感染力；鞞舞曲辞齐全，可歌可舞，实际上是包罗庞杂的杂舞，后来鞞舞渐渐成为宫廷宴享时一种歌颂太平的程式化舞蹈，逐渐失去了原来的轻松活泼的娱乐情趣，到梁朝时，被称为鞞扇舞。

巾舞使用的道具是巾，又称“公莫舞”，一般在歌词首句都有“公莫”两字，它后来与鸿门宴的故事附会在一起，晋时改为巾舞。《晋书·乐志》云：“公莫舞，今之巾舞也。相传云，项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖。且语项庄云：‘公莫。’古人招呼曰公，言公莫害汉王

也。今之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。” 然而它是否真的取材于鸿门宴舞剑的故事，一直众说纷纭，但是唐代著名诗人李贺据此作《公莫舞歌》并广为流传。巾舞在表演的时候，可持双巾也可持单巾，巾的长度也可长可短，它与长袖舞一样除了展现舞巾的弧度美，还展示身体的线条美和动作的力度美，这在汉代画像砖石中也有反映。

拂舞也是汉代著名的一种杂舞。拂舞类似巾舞，不过用的舞蹈道具不一样而已。所谓“拂”，就是“拂子”，它的特点是有柄可执，一端系以麈尾或麻绳、牦牛尾等物，并以所系物名之，用于“拂秽清暑”。也可以系绸巾，形式多样。迄今汉画像石（砖）所见执拂而舞的图像不多，但从舞人所执的拂来看，柄上所系的巾有长有短。长拂类似今日红绸舞所执，女舞人执长拂而舞，绰约多姿；男舞人执短拂而舞，又姿态雄健豪放。由此也说明拂舞歌诗每篇所配的舞蹈及曲调旋律必定有所差异。

铎舞指舞者持铎而舞。铎是一种类似今天大铃的古老乐器，这种舞蹈一直流传下来，到唐代的时候，铎舞尚存。

长袖舞是靠舞动长袖配以身体的动作尤其是腰部来表现美感的舞蹈，它在秦汉时期尤其是汉代大为盛行。随着楚庄王对细腰的偏好，挨饿求细腰的滑稽之风从宫廷吹到了民间，婀娜如柳的腰肢从此随着骚韵荆歌舞蹈开来，并且赢得了越来越广泛的观众；长袖也早在秦汉之前就很风靡了，在丝绸文明的国度里，柔顺垂滑的丝绸长袖更出尽了风头，修长飘逸的长袖“挥丹凤”“带尘芳”“曳三街”“拂轻寒”，飘转变化，灵动传情。长袖舞具体又可以分为单人独舞、双人对舞、多人群舞等多种形式。舞者也不拘泥于性别，男女舞者的动作都是一样的充满了力量，袖舞舞姿健美有力、刚柔并济。汉代着实出了几位著名的女舞蹈家，卫子夫、李夫人、赵飞燕姐妹都以歌舞而身贵，她们的舞蹈多是长袖舞风格的，赵飞燕在水晶托盘上随风起舞的飘逸身形更是永远定格在了古代乐舞史上；南越王墓出土的越族舞女，右边舞女的舞姿正好突出了两个标准的“S”形，右袖有力地上扬，左袖下摆，配合身体的舞姿完成了这个动作，这是汉代长袖舞的一个标准舞姿。折腰甩袖的动作是多种多样的，可以侧弯、侧甩等，汉高祖戚夫人的“翘袖”折腰舞也是其中之一。配合甩袖的力量进行腿部的跨越腾跳动作，从上到下呼应着画出优美舒展的弧线，舞姿矫健奔放，类似现在艺术体操中的“大跳”。张衡《西京赋》

描述长袖舞时形容其“振朱屣于盘撑，奋长袖之飒姿”。近年来考古发现的汉画像砖中常有这一图像，如四川彭县出土的长袖舞画像砖所画四川成都市郊的《宴饮》等。

盘鼓舞也是这一时期颇为流行的舞蹈，表演时要在地上放置数个盘和鼓，舞者身着长袖在盘鼓之上或之间腾挪闪跳，这种舞蹈以使用七盘为多，所以又称七盘舞。它是汉代民间酒会、豪富吏民宴客时广泛表演的助兴乐舞。关于盘鼓舞的起源，已不可考，据推测是由楚国以鼓为主要器乐的祠神乐舞发展演变而来的。值得注意的是，傅毅《舞赋》、边让《章华台赋》咏盘鼓舞时，都托古于楚襄王和楚灵王时期，可能就是对这种渊源关系的暗示。盘鼓舞既体现了长袖舞的优美又展现了腿部的矫健力度，而且与其他舞蹈不同的是，它把杂技的力度感结合得恰到好处，舞者且唱且舞，而且在盘鼓上跳跃要同时保持好身体的平衡和舞姿的变化多端绝非易事，因而更加具有艺术生命力和欣赏价值。七盘舞在汉赋中常常被吟咏，张衡就有《七盘舞赋》，傅毅在《舞赋》中也称其“若俯若仰，若来若往”，边让《章华台赋》云其“舞无常态，鼓无定节”。在现今出土的汉画像砖和画卷上也经常可以看见盘鼓舞者奔放的舞姿，可见当时这种舞蹈是深受喜爱的。从现今考古资料看，盘鼓舞在表演的时候所需盘鼓的数量和摆放位置不尽相同，根据形式需要可以有多种乐器伴奏，表演样式十分灵活。一般汉族的舞蹈是以舞手、舞袖为主，而少数民族的舞蹈则以脚踏旋转见长，盘鼓舞就是汉族舞蹈与少数民族舞蹈相结合而成的新形式，既舞手舞袖，体现腰部的婉转流动；又踩鼓踏盘，富有腿部的刚劲和力度感，正是“搦纤腰而互折”“振华足以却蹈”“雍容惆怅，不可为象”。

秦汉时代持兵器起舞的武舞也十分流行，其中剑舞最为盛行。剑舞，顾名思义它的舞蹈道具就是长剑。剑舞的流行与秦汉人们的豪放、敢于牺牲的英雄气节是分不开的；剑舞一直是贵族宴会上的重要项目，它风格雄健豪放、潇洒自如。大概至今为止人们印象最深的还是鸿门宴中的项庄舞剑，在表面风平浪静实则惊涛骇浪的筵席上，项庄将凌厉的剑锋指向了刘邦，来提醒欲断还乱的楚霸王。此外，还有许多其他持各种兵器的舞蹈，并有单人舞、队舞、群舞等多种形式。

大型歌舞剧——相和歌与鼓吹乐

相和歌和鼓吹乐是汉代乐舞的两种最高形式。

相和歌是在继承先秦“楚声”的基础上，“丝竹更相和，执节者歌”的最高的综合表演形式。相和歌是土生土长的本地音乐，它最初的形式只是响亮于民间阡陌的“徒歌”而已，也就是“清唱”，有时候也可能有极为简单的伴奏。之后，“徒歌”形式被加上了管弦乐器的伴奏，表演也比以前复杂了，有的还有了多人的“和声”，后来又加上了伴舞，于是形成了集歌、舞、乐为一体的综合表演形式，它也就相应地有了一个响亮的名字“相和歌”或“相和大曲”。相和歌发展到后来又渐渐摆脱了乐和舞的形式，成为了纯粹的乐器合奏形式，称为“但曲”。“相和大曲”和“但曲”是相和歌的高级形式，也是最能体现汉代音乐水平的表演形式。

相和歌表演必需的乐器有笙、筝、笛、琴、瑟、琵琶、节鼓等。演出的时候，不仅场面宏大，而且形成了一套自己的表演节奏和程序。一般来说，“相和大曲”的演奏曲式结构主要包括“艳—曲—乱（趋）”三部分。“艳”是委婉而抒情的序曲或引奏，在正式曲目的前面，一般是器乐演奏，也可以伴唱；“曲”是乐舞的核心即主体部分，可以由数量不同的“段”组成，而且“段”与“段”之间还有称为“解”的过门，通常一个唱段称为“一解”，不同的乐曲可以解数不同；“乱（趋）”是相和歌的结尾，也是高潮部分。“乱”实际体现了最后众声齐奏的浩浩荡荡的宏大场面，而“趋”则是形容激切奔放的舞蹈场面。在具体的创作和演奏过程中，“艳”“曲”“乱（趋）”三部分不是必须的，可以有不同的组合方式，如传统相和歌《白头吟》就没有“艳”，而《东门行》则只有“曲”。

汉代相和歌的曲目有一部分来自传统的战国楚声，如《阳阿》《采菱》《结风》《激楚》等，但是大部分还是汉代自己创作的作品。据《宋书·乐志》记载，到南宋时还存有汉魏时代的相和大曲共十五首，其中比较著名的有《江南》《东门行》《陌上桑》《广陵散》等，其中《江南》是一首汉代清新的民歌，其歌词是：

江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间。

鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西。

鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首歌曲被认为是相和歌的正声，和声的运用体现了汉代劳动人民对休闲生活的热爱和向往，江南水乡的恬静和生趣在各种悠扬的乐声中更令人神往，莲花竞相盛开、鱼儿欢快戏水，这是汉代也是整个古代社会共同向往的恬淡生活。

秦汉是民族融合的时代，这种融合大气的风格也体现在乐舞上。边疆民族的乐器和舞蹈随着民族间的友好往来和交流传入了中原，在张骞出使西域之后，这一趋势得到了明显的加强。由于这些音乐形式活泼、真情流露，为传统的音乐空间注入了新鲜的活力，也为秦汉艺术情趣由雅转俗的潮流和转变增加了一个难以抗拒的理由。于是，异域之音和边疆胡舞顺着时代的节拍踏歌而来，并且欣然为中原人民接纳和吸收。秦汉时期，在音乐领域最能体现这一点的就是鼓吹乐了。

鼓吹乐与相和歌都是汉代乐舞的最高形式，所不同的是鼓吹乐是吸收外来音乐的杰作。它是综合运用鼓、笳、钲、箫、角等乐器进行演奏的乐曲，有时也伴有歌唱。鼓吹乐最初是在秦汉之际受北方游牧民族—北狄鼓吹的影响而创立的，其主要乐器笳、角、横笛等都来自少数民族。角即胡角，最初是用牛角做的，后来改用竹子、木头等；笳，也称“吹鞭”，是匈奴族喜爱的乐器，蔡文姬写有著名的《胡笳十八拍》；横笛是由西域羌族传入的。这些各具特色的少数民族乐器与汉族传统乐器鼓、箫以及汉族民歌相结合，逐渐成为人们普遍喜爱的鼓吹乐。

鼓吹乐在传入中原以后最初是用于军乐，它那磅礴富有穿透力的气势着实起到了振奋军心的作用，汉武帝曾经特别恩准前线将帅和边疆郡首使用鼓吹乐，而内地贵族则不能随便使用鼓吹，只有达到相当资格的将军才可以用做仪仗，以示不同。后来鼓吹乐的应用范围才渐渐扩展开来，根据编制和演奏场合的不同，可以分为 “黄门鼓吹”“骑吹”“横吹”等不同种类。“黄门鼓吹”一般在皇帝宴饮群臣时才使用，肇始于汉武帝，东汉的时候也运用于郊祭和丧葬；“骑吹”一般用于皇帝和贵族的仪仗音乐，因在马上演奏而得名，而一般的鼓吹乐人是乘车的；“横吹”是军营

中在马上用以横笛、角、鼓为主的乐器演奏的，并且一直被严格地用做军乐，曲目多与边塞有关。

角抵百戏——丰富多彩

“角抵百戏”是汉代盛行的一种集歌舞、杂技为中心，汇集如幻术、俳优、驯兽等各种表演方式于一体的大型表演，以其大、全、多、杂、险、壮阔等特点成为秦汉独特的表演形式。当秦始皇收兵器、造金人，以“角力”作为首选的练兵项目的时候，这一称为“角抵”的单纯武功杂技就成为一项全国性的运动而得到发扬。秦二世的时候，举行了盛大的“角抵俳优之观”，这时的“角抵”就已经成为多种艺术形式的总称了，只不过随着时间的延续和艺术的发展，它包含的表演形式越来越复杂，技术水平也越来越高超了。汉代各帝都喜好这一表演形式，元封三年（前108），汉武帝曾在长安置“酒池肉林”大会，这是汉代第一次大型的角抵会演，之后每年的春夏都会举行一次。元封六年（前105），为联谊乌孙、匈奴等少数民族，武帝又在长安上林苑平乐馆举行了一次大规模的百戏演出，之后角抵大戏除了在汉元帝时曾一度被罢免外，一直都很兴盛。到东汉的时候，正式有了“百戏”之称。《后汉书·安帝纪》载，延平元年（106）十二月，罢“鱼龙曼延百戏”，这是“百戏”之名的最早记载。

除了乐舞以外，杂技就是百戏艺术体系的中心环节了。

这时的杂技表演，无论从种类上还是从表演难度上来说，都已经很成熟了，而且欣赏层次上至帝王下到草民，十分广泛。比较经典的表演形式有倒立、柔术、筋斗、跳丸弄剑、乌获扛鼎、舞轮、寻橦之技、高絙走索、冲狭、舞轮耍盘、飞剑弄瓶等。其中倒立技艺常夹杂在其他杂技节目中表演，最常见的莫过于糅合在“安息叠案”中了，这是一种在叠案上进行的倒立表演，大概是吸收了安息（古伊朗）传来的某些杂技因素发展而成的。演员在数量不等的案上倒立，最多的达十二案之多，足见其险巧；另外一种就是搀杂在高絙中进行的难度很大的倒立表演。高絙强调的是在绳索上的表演技巧，因其惊险和超难度一直是人气很旺的节目，其中的倒立是在坡度为45度的颤动的绳索上倒立、双手触绳倒

走，而且在绳的下方还常常竖有刀剑等利器以增加难度和险度，在没有任何防护措施的情况下进行此项表演，足见当时重心平衡等表演技艺之高超。

汉代的柔术技术主要有反弓和倒契面术。反弓是演技者向后反弓腰背，以手掌和脚掌（反弓衔珠术）据地成弓形，它常常与其他杂技项目一起表演。柔术表演中难度较大的是一种称为倒契面戏的，伎人的头从身后弯曲置于双足之间，用双手握住足胫，整个身体团成圆球。这个节目在汉初被列于乐府，用做招徕胡人的高超杂技艺术。筋斗，确切地说，是指后仰连续翻筋斗的杂技技艺，也是汉代的常见杂技节目，它和倒立一样，常常搀杂在其他高难度的表演之中。



东汉三人倒立杂技陶俑

跳丸弄剑属于手技类杂技，是一种熟练而巧妙的用手耍弄、抛接丸、剑等物体的表演，因其所抛器物的不同，难度也有相应的差别。跳

丸是将两个以上的圆球用手抛接，分为单手接和双手接。表演时通常用银色的丸子，它在手中不断抛飞，银光闪闪，恍若流星一般，令人目不暇接。弄剑则是抛接手中的两把以上的剑，任其在空中抛飞，不过，接的时候要保证是剑柄着手，这样难度就比跳丸高了。类似技巧的接抛杂技还有耍坛，它是在抛接的过程中不断用人体的某一部位如腕、臂等转移坛，技巧性很高。汉代还有举重似的乌获抗鼎的表演，然而只有在宫廷里才用正宗的铜鼎表演，民间多用车轮作为器具，于是又产生了舞轮杂技。舞轮是将车轮等物在空中抛接，与跳丸等手技表演不同的是，它还强调了超人的臂力，是力技类杂技。

寻橦之技即长竿技术。“橦”指长竿，它一端置于固定或移动的支点上，伎人以各种技巧动作上竿进行表演，这一长竿杂技在汉代十分流行。汉代所用的长橦，有“T”“十”“I”形三种，前两种较常见，立橦方式也有固定式、移动式、“戏车高橦”等多种形式，难度也是逐渐加大。固定式是在长橦上做各种技巧动作；移动式则把橦立在一个人肩头或额头上，顺势移动，在橦上有伎人作表演。在所有的动作中，“戏车高橦”是难度和技巧性最大的。戏车指用来表演马戏的马车，这在西汉时就已经有了，把长橦固定在移动的马车上，双车双橦联索。

除杂技外，幻术、俳优、驯兽等也是百戏的重要项目。

汉代是我国古代幻术大发展的时期，尤其是武帝时期，从西域和国外传来了许多新的幻术节目，其中自肢解、易牛马头、自缚自解、吐火等就是从外国传入的著名幻术。汉代幻术的主要表演有鱼龙曼延、易貌分形、吞刀吐火、画地成川等，据《西京赋》记载，鱼龙曼延的表演是这样的：先是一巨兽登场，背后出现崔巍的神山，山上有熊虎搏持、猨狖追逐攀登，还有怪兽、大雀、白象等；接着从东方来了一条大鱼，很快又幻作一条游龙；接着又出来了一个能吐黄金的“含利”瑞兽，突然之间又变幻成由四鹿并驾、以灵芝为车盖、具有九葩之彩的仙卒；随后又出现了蟾蜍和龟，还有水人弄蛇等技艺的表演。以上的种种变幻都是在刹那之间完成的，可以想见是怎样地令人瞠目结舌。畜兽和驯兽在秦汉时代也很流行，无论是宫廷还是贵族，都喜欢豢养牲畜，驯兽技术的表演也很受欢迎，那时马戏、象戏等的表演就是在此基础上进行的。

秦汉时的体育活动虽然没有太多令人满意的历史记录，但它和绘画、音乐、舞蹈一样是古代文化宝库中珍贵、活泼的一页。秦汉体育运动内容已经很丰富了，蹴鞠、六博、击剑、射箭、投壶、角抵、围棋等都流行起来。

蹴鞠，是古代著名的球类运动，秦汉时代就已经流行起来了。“蹴”，就是用足踢、踩的意思；“鞠”是指皮球。蹴鞠确切的起源于何时，已经不可考，但至少在战国时候，它已经在齐国流行了。据《史记》记载，齐都临淄“其民无不吹竿、鼓琴、击筑、弹琴、斗鸡、走犬、六博、蹴鞠”。但是在秦朝，蹴鞠却变得悄无声息了，直到汉朝初年，才首先在军事训练中兴盛开来。西汉名将霍去病在边塞抗拒匈奴的时候，就常常组织士兵进行蹴鞠，达到军事训练和鼓舞士气的双重目的。汉代的宫廷贵族对这一运动也是乐此不疲，那时各郡国的蹴鞠名将都荟萃于长安，供皇帝和朝臣们观赏。贵族所向也带动了民间的蹴鞠风潮，于是，在“圆鞠方墙”内、在区分阴阳的场地中，蹴鞠健儿们熟练敏捷地努力将熟皮制成的皮球射入对方的球门，那时就已经有了克尽职守的守门员和“端心平意”的裁判。可见，当时的蹴鞠比赛已经有了完备的体制。

秦汉时击剑之风十分盛行，这与秦汉时人们尚武的精神气质是分不开的，从而使击剑逐渐成了体育运动的形式、有了竞赛，于是《盐铁论·箴石篇》中说“剑客论，盛色而相苏”，这可以从汉画像石中得到印证。汉代击剑之术大约可分为两大类，一类是适应军事需要而发展的击剑术，一类则是适应比赛或表演而发展的运动。这两种击剑术在汉代并存，各有自己的生命力，历久不衰。

与击剑类似的运动还有射箭、投壶。射箭和投壶都是一种古老的运动，而且是礼乐制度的一部分。秦汉时代也是如此，只不过这时的射箭和投壶虽仍在礼的约束内，但已经在无数次的比赛中成长为一项专门的体育运动了。这时的射箭主要有步射和骑射，分别流行于内地和西北边塞。大概由于匈奴的威慑，不论是社会上层还是民间，对于骑射都是另眼看待。汉代着实出了一些优秀的射手，李广其家不必细数，就连文采富丽的陈思王曹植也是骑射的能手。投壶即以矢投壶的比赛，在汉代画

像砖中也常见这一幕。

摔跤即“角抵”，作为古老的军事运动在秦汉时也极为盛行。在秦以前称为“角力”，秦时称“角抵”。不过这时它已经不单指摔跤这一种形式了，而是包含了歌舞等在内的综合娱乐形式。汉代摔跤称“卞”或“牟”，有时也称“角抵”，成为了角抵百戏表演中的重要节目。据张衡《西京赋》记载，表演者头上扎着绛红色的抹额，头发用胶液梳成竿子一般，直立在头顶上，光着身子、伸手向前，互推互搏来较量胜负。

六博是秦汉时期盛行的棋类游戏，本作“六簙”，亦称“陆博”。 它兴起于何时，因资料贫乏，不得而知，但早在春秋战国就已经开始流行。所用之棋六黑六白，每人六棋，故名六博。局分十二道，两边各有名为“水”的地方，放两枚“鱼”。博时先掷采，后行棋，棋行到水处，则入水食鱼。每食一鱼便得二筹，得筹多者为胜。秦汉对六博的喜好可以说是全民性的，无论尊卑、男女，都是一样的痴迷。

秦汉时期的艺术风格

历史总是滚滚向前，而永恒的艺术却试图把它定格。令人感叹的是，那个时代默默无闻的艺术家们，他们通过自己的雕塑传达了当时的沉雄豪迈，通过画像石和画像砖将生活的瞬间凝固，通过笔走龙蛇的小篆、隶书再现了当时的倜傥风流。

雕塑品味——沉雄豪迈

秦统一四海后，在继承前代技艺的基础上，雕塑艺术得到了空前发展；汉时，和王朝统一的文治武功一样，雕塑艺术更加表现出超然的恢宏和大气。这一时期的代表作品就是气势磅礴的兵马俑和纪念性的群雕。它们数量庞大，陈列整齐，气势威武，形象逼真，都是史无前例的气壮山河的写实主义作品，开创了中国雕塑史上大型写实主义群塑的先河。

1974年3月，一位陕西农民在打井的时候意外发现了一个陶做的士兵头颅，他万万没有想到，发掘了一个震惊世界的奇迹。



秦朝兵马俑军阵

经过后人的不断发掘，秦始皇兵马俑终于露出了庐山真面目。

这一大型的陶俑群位于秦始皇陵外围墙以东一公里处，其中除了四号坑仅具坑形外，其他三坑出土的步、骑、车、弩等四个兵种的武士俑约有七千左右，驷马战车一百多乘，驾车陶马和骑兵陶鞍马共一千多匹，还有大量的真实的青铜兵器。其中以一号坑为最大，是面积约一万四千二百六十平方米的长方形结构，在这里出土了约六千个陶俑，还有驷马战车近五十乘。在这组陈兵性质的陶俑阵形中，前面是三列横排的二百一十名威武的弓弩手，后面是分成三十八路纵队的步兵和战车兵，步兵俑有的手持弓弩、背负箭袋，有的手持戈、矛等长柄兵器，昂首挺胸，巍然屹立。车马的驾具齐全，马引颈昂首，张口嘶鸣，跃跃欲驰，御手双手紧握马缰绳，全神贯注。而且在左右两侧和最后一排，分别列有一列面朝外而立的警诫弓弩手，这正是矩阵的精锐所在，显示了秦军“千军万马如卷席”的强大军队阵容。二号坑面积呈曲尺形，约六千平

方米，主要陈列了由持弓弩步兵俑、战车、车兵、步兵和骑兵组成的四个方阵。其中持弓弩步兵俑组成的方阵有步兵俑三百三十二个，阵心是由八列面向东的身穿铠甲的蹲跪式步兵俑组成，每列二十个，共一百六十个。方阵的四旁都是身着轻装或重装的立式步兵俑，另有两个身穿带彩色花边的甲衣、头戴长冠的中级军吏俑立于方阵的左后角，似为统帅。二号坑约计共有战车八十九乘，驾车陶马三百五十六匹，陶鞍马一百一十六匹，各类陶俑九百余件。面积最小的三号坑也有五百二十平方米，这是指挥部，有髹漆彩绘木车一乘，陶马四匹，陶俑六十八件，其中步兵作夹道式站立，似是担任警卫的士兵。秦俑坑内还出土了大批青铜兵器，它们或者佩戴在俑士的身上，或者直接放在地上，据初步统计约四万件，其中绝大部分是青铜箭，另外还有剑、刀、戈、矛、戟、钺、铍、弩等。各个俑坑整体部署都井然有序、气势磅礴，步兵俑身健勇猛，骑兵俑机警迅猛，车兵俑稳健轻捷……显然都是训练有素的精兵强将，表现出了秦军兵强马壮、横扫四野的军事野心和时代风貌。



秦朝跪射俑

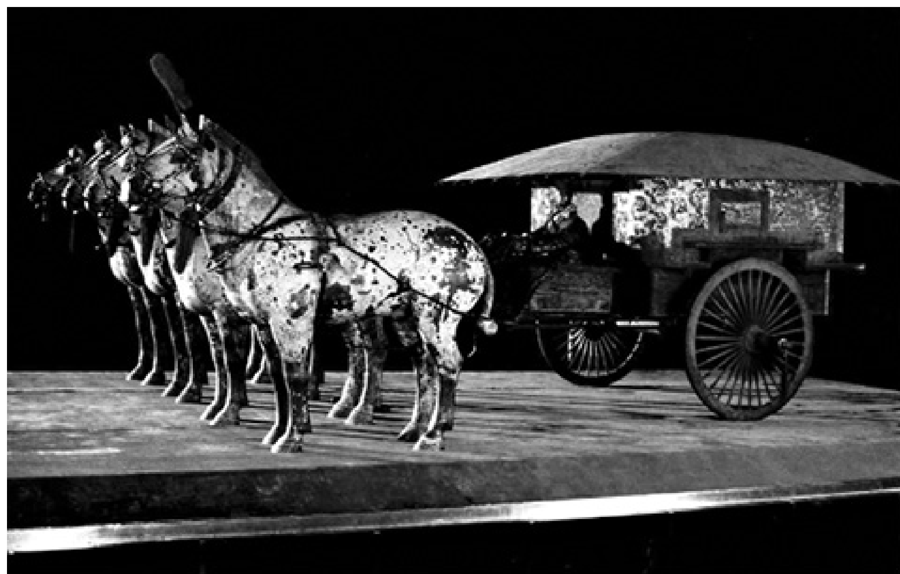
从单俑的规模上看，秦代以前及以后的陶俑身高少有1米的，而加上底托的秦俑的一般高度却有1.8左右，最高的甚至达2米，最低的也有1.75米，就连出土的陶马的身长也有2米，高1.72米，和真马的大小相同。兵马俑的身形之巨也决定了它的独特的制作手法，即不能像往常那样进行整模塑造，而只能按照兵马的各个部位分别雕塑，然后再整合为一，最后再进行面部表情、头发服饰等的细心刻画。如此规模的群俑，可称得上是中国古代陶塑的空前之作。

秦始皇兵马俑雕塑艺术的表现形式的主要特点除了上述气势庞大外，就是生动传神、写实主义。

兵马俑整齐划一的排列阵势，在整体造型上虽然让人在惊叹之余不

免有呆板的感觉，但仔细看来还是很有韵味的。首先这样整齐的阵列造型正是沉沉的墓葬所需，兵俑们一致的战姿、肃穆的表情仿佛他们正置身于规模宏大的葬礼，倾听着悲哀压抑的丧歌，又仿佛他们正面临着一场拓疆卫国的厮杀，回旋的铮铮战鼓鼓舞了将士们的士气，战马嘶鸣，弩弓在弦，千钧一发；虽然不是直接的舞剑弄弩的厮杀场面，虽然他们是呆立在那里永远静止的陶塑，但却凸现了静中有动的艺术技巧和旨趣，那一副副朱红色的发带翻卷起翘、舞动随风。眉棱昂起的士俑紧按手中的满弓弩箭，仿佛一丝失神它就射向了远方，或弯或平的胡须反映了各人不同的心绪。仔细看来，群俑是各具特色的，虽然他们姿势大多是站式，只有少量的蹲姿和跪姿，但是就是同一兵种也有所不同，而且在面部技术的处理上，用千人千面来形容他们毫不过分。

步兵俑有轻装和重装之分，呈站立、立射和坐姿。其中绝大多数步兵俑都是站立姿势的，他们双脚略微左右分开，双目炯炯正视前方，昂首挺胸，巍然屹立。又因手持不同的兵器而姿态万千，双臂自然下垂，右手半握拳，拳心向前，拇指翘起，作提弓状的士俑是持弓者；左臂自然下垂，右臂前屈成90度角，半握拳，拳心向上的是手持戈、矛等兵器的兵俑。一号俑坑还发现了持矛做击刺状的步兵，他左足向前跨出，左腿前拱，右腿后绷，双手一前一后紧握矛柄，屏气注目，奋力前刺，矛的前端是一个被刺中的张口睁目的人头，生动而形象地表现了持矛奋击敌人的情形。做立射动作的轻装步兵俑共有一百二十七个，都是左足向左前斜出半步，双足略成丁字形，左腿微拱，右腿后绷；左拳向左侧半举，四指并拢，掌心向下，右掌置于胸前，掌心向内，头和身体略向左侧转，昂首凝视左前方，随时准备箭射敌人。还有部分持弓的重装步兵俑呈坐姿，即左腿蹲屈，右膝着地，右足竖起足尖抵地，臀坐于右足跟上，上身微向左侧转，双目也炯视左前方。



秦始皇出行车马模型

而且这些兵俑虽然呈陶制的原色，但彩绘痕迹的残留可以明确地断定这些士俑当年一定是身着与生活一样的各色彩衣的，色彩竟有白、赭、黑、朱红、枣红、粉红、粉绿、粉紫、中黄、橘黄等之多，运用的仍是中国古代传统的陶塑敷彩技术，即用明胶作为调和剂，把这些矿物质颜料平涂在俑身上，虽然年久难免剥落，但着色均匀，色彩鲜艳。



西汉霍去病墓前马踏匈奴石刻

二号俑坑内发现的一批骑兵俑群，姿态基本上是每匹马前立有牵马的骑士俑一个。骑手一手牵马缰绳，一手做提弓状，他们都是上身穿窄袖长及膝部的上衣，外披便利的短铠甲，腰束革带，下身穿便于登骑的紧口长裤，足登靴，头戴圆形小帽，帽上有带扣结于颔下；战马披挂齐全，头戴笼头、衔、缰，身配鞍鞯，全身呈枣红色，黑鬃、白蹄、剪鬃辫尾。从形体来看，陶马的个头不大，头部较重但无粗相，鼻骨隆突，颈厚稍短，脊背略下凹，胸部较广，四肢发育较好，是力速兼备的西北马种；出土的战车一般为驷马双轮、单辕战车。御手站立在战车之上，虽然不易掌握平衡，但冲锋陷阵时的驾驭能力极强。

秦俑的头像雕塑是最具匠心之处，如果整个兵马俑群以磅礴的气势取胜的话，那么单个兵俑则以生动的面部特征和富有特色的衣饰打动人心。

秦俑的发式是多种多样的，步兵俑一般在头顶挽高大的圆形发髻，而且因为秦朝尚右的风尚，这些发髻都挽在头顶右侧，具体还有单台圆髻、双台圆髻、三台圆髻等区别；御手俑、骑兵俑及部分铠甲武士俑梳着扁髻。

秦人喜爱留胡须，这在秦俑的雕塑中表现得特别明显，秦俑的胡须式样丰富多彩，以至于有络腮大胡、三滴水式髭须、长须型、犄角大八字胡、双角自然下垂的八字胡、柳叶状小八字胡、板状小八字胡等的区别。

对眼睛的塑造更是秦俑的点睛之笔，只见他们或者双眼炯炯目视前方英气十足，或者警戒地环视四周目光如电。加
上“国”字、“用”字、“由”字、“申”字、“目”字等各种脸形处理得十分得当，配以不同兵种、不同级别的服饰和兵器，统一而不单调，整齐而又生动。放眼望去，军容严整，气势凛然；仔细品味，仪态万千，别具英气。

秦俑是我国古代写实主义陶塑的典范，除了它接近真实的规模和大小外，它的写实主义风格还与它生动、细致的刻塑技巧，能动、真实的创作意图密不可分。如真人大小的斗志昂扬的战俑、隆隆犹在眼前奔驰而来的战车、卷起阵阵风尘的铁蹄战马、如同兵库巡礼般的兵器展览构

成了整齐划一气势磅礴的战阵，其中偶尔会有几个造型风格与众不同的士俑，他们可能是身材瘦小、肩膀狭窄的刚上战场的小兵，可能是双肩下垂、形体削瘦的伤兵，可能是双腮瘪凹、皱纹满额的老兵，可能是圆面尖腮、神情机敏的巴蜀士卒，也可能是高鼻大胡、结实强悍的西北战士……

而且陶俑的身体各个部位都遵循着严格的比例，绝大多数的士俑经过测量都按照这样的比例：身高与头的比例在站立时是7：1；坐姿时为5：1；肩宽与头宽的比例为3：1；头与脚的比例为1：1等等，这样雕塑出来的士俑看起来才更加协调、真实。

但是写实风格的强调并不等同于写真，秦俑形象在塑造的过程中为了追求艺术效果也恰到好处地运用了大胆夸张的艺术手法，虎背熊腰的强壮感、怒目圆睁的奋勇状，都恰如其分地把外部形体与内在气质融为一体，体现了“神藏于形，形似而神生”的艺术规律，给人以和谐和美感。

大规模的兵马俑正象征着那浩浩荡荡、夺城拔寨如卷席的秦国雄师，军士、战马都有着急欲奔赴战场的激情；整齐的阵势、威武的表情，都凝聚着摇山撼海的力量。这正是始皇气有盖世、欲天下一统的英雄气魄的流露，也是秦人信念、力量和进取的时代精神的体现。秦俑是当时能工巧匠和劳动人民在统治者的授意下用智慧和汗水创建的另一支永生的军队，从而也创造了这一中国古代艺术史上大规模陶塑艺术的杰作。

西汉时期也沿袭秦风，用俑作为陪葬品的现象也较为普遍。

目前发现的最重要的几处遗址是陕西咸阳杨家湾、江苏徐州狮子山和汉景帝阳陵附近遗址，它们分别是周勃家族和某代楚王、汉景帝的陪葬物。前两处数量都在两千六百左右，它们和秦始皇兵马俑一样也是以军阵的形式陪葬的，只不过在数量和规模上都无法与秦兵马俑相比。在杨家湾出土的俑平均高度在四十六厘米左右，还不到秦俑的三分之一；狮子山出土的最高的俑身也只有五十四厘米，这当然也和墓主的身份没有帝王高贵有关；新近出土的第三处显然是汉景帝的陪葬俑，景帝是西汉历史上以节俭称誉的皇帝，但陶俑的规模依然十分宏大，已经探明的

十一座俑坑位于王皇后墓南侧，俑身略高于前两处，约六十厘米左右，不过在数量上却远远超过了前两处，也大大超过了秦始皇兵马俑的数量，总数在四万件左右，而且兵器都是用铁、铜等专门精致打造的模型，大小为原物的三分之一。总体来看，这些俑在塑造上与秦俑风格相近，追求气势和形近，不过在这两方面都没有能超过秦俑。由于俑身不高，就难以像秦俑那样通过对头像的细心加工力求生动形象的效果，只能通过不同的彩绘来强调差别，因而看起来缺乏个性。另外这批汉俑在制作的时候取消了秦俑用来固定的底托，双脚的实际承重让他们看起来多了几分真实的沉重感。并且这批汉俑中骑兵的比重增多，反映了西汉时骑兵大发展的实情；而且骑手不是像秦俑那样牵马站立，而是跨身骑在马上，神气十足。

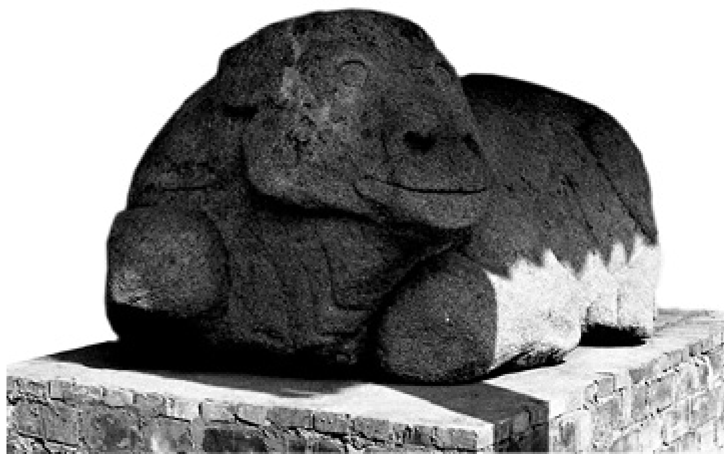
除了军阵形式的兵马陪葬俑，西汉早期皇陵附近还出土了几处其他的兵马陶俑。在汉惠帝安陵附近出土了纵向排列的披挂铠甲的武士俑，他们的大小和塑造方法与上述两处遗址相同，显然体现了西汉早期的艺术风格，此外还有陶塑的牛、羊、猪等动物模型。

除了陶俑外，秦代追求宏大的艺术效果还表现在青铜铸造上，这可以从十二金人铸像和新出土的铜车马上窥见一斑。虽然古代文献多记载秦代宫殿有很多大型的雕塑作品，但现已无存，包括这“十二金人”铸像，据称秦始皇用从各地收缴的兵器炼化的青铜铸造了十二个庞大的金人，每个重达千斤。铜车马是1980年冬在秦始皇陵封土西侧发现的，两驾车每车驾有四马，各有一名御手，大小均为实物的一半。马都佩戴着金光灿灿的金银辔头，马眼直视远方，额头上的鬃毛似迎风飞扬，马耳朵机敏地斜耸着，似在聆听周围的动静，马鼻微微翕张着；车盖及其四壁都绘有色泽鲜艳的变形龙凤卷云纹和丝丝缕缕的云气纹图案，集华贵与凝重于一体。

汉代尤其是武帝时创造了很多可与秦代相比拟的具有称雄浑厚风格的大型雕塑品，其中最有代表性的就是霍去病墓前的大型石雕。霍去病作为汉代著名的武将，他为武帝时解除匈奴边患立下了汗马功劳，可惜二十四岁就病逝了。武帝为了纪念他的军功，命人仿巍峨起伏的祁连山修建了他的墓冢，并在上面广植草木，安置了许多动物石雕以示纪念。这些石雕是选取了轮廓与作品类似的巨石雕刻而成，包括“马踏匈奴”、

跃马、卧马、卧虎、卧象、卧牛、卧蟾、石蛙、二石鱼、野兽食羊、人与熊、野猪、野人等十四件作品，另有两块题名刻石和其他未经雕刻形态各异的巨石，它们与高大的墓冢、茂盛的草木形成了浑厚的整体。

石雕群的主题雕刻是最有艺术价值的“马踏匈奴”，这幅石雕是对墓主健将形象的生动礼赞。身体健壮、马首突出的战马正昂首挺胸把一面目狰狞的匈奴男子踩踏在脚下，虽然他手持弓箭做挣扎状，战马却没有一丝惧色，它的沉着昂然正象征了主人的勇敢和成竹在胸，虽然主人不在马上，但这一浪漫主义的象征手法将此表达得淋漓尽致。其他的石雕部分呈卧姿，浮雕和线条的古朴技法更使得气氛庄严、风格浑厚，卧马有随时纵身跃起的激情；跃马前肢腾起，昂首嘶鸣，一往无前；温顺的卧牛也警觉善察；似在咀嚼的卧虎令人不寒而栗。十四幅作品中卧马、跃马和“马踏匈奴”分别表现了召唤、战斗和凯旋三个连续明确的主题，象征了墓主扫荡匈奴、战无不胜的英雄气概，也象征着汉王朝永远向前的统一气魄。



西汉霍去病墓前卧牛

霍去病墓前的巨石雕刻是中国石雕艺术史上的瑰宝，可惜的是这样主题鲜明、艺术性与思想性完美结合的群雕艺术并没有继承发扬下来，以后的纪念性的墓前雕刻多是单一的石刻像，目前发现的东汉末年的益州太守高颐墓石兽是其典型代表。这对石兽，形似石狮，高1.1米，长

1.6米，都做张口吐舌、昂首向前的姿态，胸旁还刻有两个肥壮的飞翼。虽然没有鲜明的主题，但仍强化了雄健威武的气势，体现了秦汉时代雕塑艺术的壮伟之美。

画像石和画像砖——凝固的生活旋律

汉画像石、画像砖是附属于墓室和地面祠堂、阙等建筑物上的雕刻装饰，它们本质上是我国古代为丧葬礼俗服务的一种功能艺术，然而正是它们使暮气沉沉的墓室变成了流动着现实气息的居室和灵魂寄托的画宫；正是这种独特的艺术形式所具有的浓郁的民族色彩和时代特征使其成为秦汉文化史上的一枝奇葩。



西汉观伎画像砖

顾名思义，画像石、画像砖是刻印在石材上或砖上的画像，一般都用来在墓室中巧妙地组成不同风格和内容的壁画，不过两者又有着些许不同。首先，从时间跨度上来说，画像砖要稍早于画像石，空心画像砖在战国就已经出现了，不过它的鼎盛期是在东汉，而且也转变为以实心砖为主。而画像石在汉代以前尚未发现，目前发现最早的是西汉昭帝元凤年间的沂山鲍宅山凤凰画像石。画像石在东汉时期大量涌现，但到汉末三国时期就呈衰落之势，以后就很少见了。由此可见，画像石和画像

砖是汉代最富时代特征的艺术品，它几乎成了汉代在绘画艺术史上的代名词。其次，两者的制作方法和艺术风格不同。画像砖是模印或捺印的有图画的砖，一般都是用做砌墓室的。画像石是以石为地，用刀代笔的绘画，它的雕刻技法大致可分为单线阴刻和平面浅浮雕。单线阴刻，即图像和石面在同一平面，接近于白描绘画效果。平面浅浮雕，即图像轮廓线外的空间减去一层，图像凸起拓出。除此之外还有弧面浅浮雕、凹入平面雕等。画像石多见于墓室、石享祠、石棺、石阙、石碑、崖墓等石质建筑中。

汉代画像砖和画像石的兴盛、衰落是有其深刻的社会背景的，即两汉时期尤其武帝朝开始疯狂推行的厚葬风气。汉人对成仙升天幻境的迷信、儒家忠孝学说的鼓吹都对汉代厚葬风潮的形成和泛滥起了不可估量的推动作用。因此，在中国历史上还没有哪个朝代的人像汉代人那样，将如此巨额的钱财花费在坟墓和陪葬品上对死者进行厚葬。他们选择风水宝地作为墓地，建造富丽堂皇的墓室、陪葬大量精美的物品，甚至如金缕玉衣那样贵重的物品也一同陪葬。长沙马王堆三号汉墓、河北满城汉墓，都因陪葬品之丰富、精致而著名。随着砖石材料逐渐用于墓室建筑，汉代贵族地主们开始命人在石面上雕刻各种花纹图案，因为墓室石壁的坚固性、画面保持的耐久性颇能满足汉人厚葬的欲望，因此画像砖、画像石就在风靡整个汉代社会的厚葬狂潮中，迎来了自己发展的极盛期，并形成了空前绝后的艺术高峰。在这之后，由于统治者政策的倾斜、战乱频仍等社会因素，厚葬的风俗难以为继，作为汉代特有的历史现象，汉画像砖、石也随着东汉王朝的灭亡而逐渐地销声匿迹了。



酿酒画像砖

然而画像石、砖毕竟辉煌过，并且留下了至今仍然熠熠生辉的作品。据不完全统计，迄今为止，在全国范围内发现和发掘的汉画像石墓已超过二百座，总数已超过一万块，画像砖也为数可观。画像砖、石的分布范围广泛，但密集程度极不平衡，以山东、河南、四川三个地区最为发达，这当然与上述地方的繁荣富庶和多是豪门贵族的聚居地有关。然而这三个地区的画像风格也多有不同，山东画像砖、石以质朴厚重见长，古风盎然；河南画像砖、石以雄壮有力取胜，豪放泼辣；四川画像砖、石则清新活泼、线条明快、精巧俊爽，颇具魏晋风格。从时间来看，它们也较全面地反映了汉代画像石、砖的情况。

汉代画像砖、石题材十分丰富，这里既有优美神奇、变幻莫测的神话世界，又有古老深沉、英勇悲壮的历史故事，更有丰富多彩、热闹非凡的现实生活。凤飞龙降、女娲伏羲、忠臣孝子、伏兵跃马、斗鸡走犬、跳丸弄剑、百灵嬉戏等场面靡不毕现。从总体来看，尤以或动或静的人物像居多，其中反映现实生活的画像为数最多，包括反映富人日常生活的政事、出行、射猎、豪居、迎客、宴饮、歌舞、收租等。陕西绥德出土的田猎图，可以清楚地看出三个骑马的侍卫奔驰在前，一人在前向后张弓欲射，另有两人在后面张弓追赶，被合围起来的鹿、獐等正张开四蹄惊惶地奋力奔跑，田猎的主人驾车紧随其后。尽管这只是截取了狩猎过程中的一个画面，却淋漓尽致地表达了狩猎场面的惊心刺激。飞

奔的骏马与奔逃的鹿群形成了一种鲜明的对比，而猎物的高大肥美无疑预示着此次田猎的丰硕成果，其间张扬着汉代对骑射等武功的尚好，“出则驰于田猎”的情景永远刻印在这一时代的画廊上。

又有反映下层人民生活的市井活动如播种、冶铁、煮盐、纺织、酿酒等内容。1930年在山东藤县出土的冶铁图是目前唯一的一幅冶铁石刻画，画面的左侧一位工匠正在操作鼓风机向炉内鼓风，其中的椭圆形物体就是汉代用皮革制成的鼓风机，这幅画在当初公布之后引起了许多专家的关注，一直以来尽管文献多有记载，但只有这幅画使人们真正见识到了汉代鼓风机的形状。

1955年四川彭山出土的舂米图画像石，可以说是突出了汉代画像石人物画的特点，即汉画像石不是通过人物的经历来细致刻画面部表情，而是通过人物的地位、动作、姿态来刻画人物的个性和特点的，线条式的描画更俏丽生动地反映了生活的各个方面。

很多历史题材画面如范睢与须贾、荆轲刺秦王、鸿门宴等也是汉代画像砖的主要内容，它们无疑反映和宣传了统治阶级的价值取向和道德标准。

汉画像石、砖中还有很多神话色彩的浪漫主义作品，有些直接取材于文学中的神话故事传说，如西王母、东王公、伏羲、女娲等的故事；有些则是没有典故的象征祥瑞的奇珍异物，如舞龙、凤凰、六足兽、比目鱼、木连理等。它们体现了汉代人对永生仙化的崇拜。汉画像石上常见的西王母、玉兔捣药、仙人、云车、龙车等更是深受道家思想的影响，很明显他们是与不死药等永生境界联系在一起的。孝敬的后世子孙们将祖先死后成仙的迫切愿望刻画在沉重的砖石墓葬中，这些仙气流动的画面无疑成为了追求永生的形象寄托和导引。

汉画像砖、石在一定程度上反映了汉代社会生活的各个方面，可以说是汉代社会生活的艺术缩影，虽然从整个雕刻艺术史上看，其画像艺术还处于草创阶段，显得呆板、古朴，线条运用比较简单，刻画姿态难以细致入微，有时长短也不合比例，但它具有的由楚文化发展而来的那种不受束缚、狂放的浪漫主义艺术风格，使它成为了那个时代的艺术焦点。置身于一块块或庄严或俏丽的画像砖、石之间，具有金石味的古朴

线条的凸凹刻画，神话—历史—现实图景的相互交织，都使人不禁深叹这大汉风貌　　“气魄深沉雄大”。正如这种艺术形式本身具有的“金石永寿”的性格一样，汉画像石、砖以其质朴、简洁、深沉、浑厚和浪漫主义的艺术特色在我国古代美术作品中独放异彩，是我国民族文化遗产中逾千年而不朽的艺术瑰宝。

书法艺术——承前启后的转变

汉字与西方文字不同，它不仅作为记录语言的符号，还是一门艺术。人们在写字的时候，把民族情感、主观意识和心绪感情注入其中，使它在追求形态美的同时还可以表情达意。柔软的毛笔富有表现力，它写出的字如画画一样优美，一根根线条里面有许多轻重缓急的变化，如同音乐一样富有跌宕起伏的美感。

秦汉时期，汉字书体变化发展最为丰富复杂，是书法发展史上的黄金阶段。

秦始皇统一中国之前，流行的书体是大篆，又称做籀文。这种书体繁琐复杂，不易流行。后来民间使用的文字已经将其进行了一定程度的简化，但是各国文字仍然不够一致。

统一后，李斯等人总结出的小篆书体成为官方的标准文字。从大篆到小篆，是中国文字的一个重大进步。小篆线条圆润均匀，笔画简省，字型纵势长方，结构定型统一，看起来简捷明快、宽舒遒劲、浑圆质朴。小篆更便于书写和应用，它使汉字开始定型化和符号化，但是还没有从根本上摆脱篆书的象形古意。李斯所刻的《泰山刻石》，字形结构整体一致，运笔流畅飞动，转折处圆匀柔和，风格优美、生动有力，为传世精品。

隶书的出现，才是真正意义上的文字革命。秦统一后，国家事务异常繁多，下级官员使用篆书，字画很多，书写速度较慢，不能满足工作的需要，于是产生了一种比小篆更为简易、书写更为方便的书体—隶书。由于使用者多是下级“徒隶”，所以称为隶书。

隶书的出现也是书体上的一次革命。古文大篆基本上是象形文字，形体无定、笔画不一，小篆虽有改进，使之趋向字型化和符号化，但仍然难脱象形古意，而隶书的出现从根本上扬弃了象形。它在笔画上化圆转为方折，以直线代替弧线，出现了“蚕头”和“波磔”，行笔时由缓慢变为短促，提高了书写速度，为汉字走向自由写意的审美化、艺术化奠定了基础。当然，隶书在秦代仍然只是一种辅助性的文字，在汉代它才定型，成为一种主流书体。

汉代在书法史上的地位无论怎样强调都是不过分的。隶书在东汉成熟，楷书、草书、行书也在此时产生。西汉时期，隶书处于发展阶段，所以姿态万千、率真自然、纵逸活泼。从传世的简牍墨迹上看，有的随心所欲、奔放张扬，有的形意翩翩、飘逸灵动，有的雄浑飞扬、纵情舒展。这种雄浑大气与汉代的纵横捭阖、沉雄豪放的气度有暗合之处。

到东汉桓灵之世，隶书臻于成熟。当时盛行立碑，追求生命的不朽，彰显人生的事功，在这种坚硬的载体上，成熟的汉代隶书大量流传后世。东汉碑刻展示的隶书绚烂多姿、异彩纷呈，有的古朴拙茂、雄浑厚重，观赏这类汉隶，使人不禁想起霍去病墓前那组古拙雄劲的巨型雕塑；有的则完全不同，它们规矩森严、方圆中正、遒劲端庄，这类隶书被视为汉代隶书的典范，如著名的《熹平石经》；有的隶书似乎将目光指向了未来的魏晋时代，它们放松舒展、纵横恣意、挥洒自如，如著名的摩崖石刻《石门颂》，它的字势飞动，如闲云野鹤，翩翩起舞，悠哉游哉。在这种狂放不羁中，我们似乎嗅到了将来魏晋风度的隐约气息。

文学殿堂——铺张扬厉

汉代尤其西汉文学的铺张扬厉是文学史上著名的，大到文章的气势，小到文章的文辞富丽，都在文学殿堂里体现了政治上的张扬。无论是慷慨激越的论辩说理散文、雄视百代的历史散文，还是纵横捭阖的散体大赋，都体现了这样的帝国气度。

论说散文——指点江山

论说散文指政论性较强的论辩说理散文，它是先秦诸子散文的延伸和发扬，也是秦汉文学散文中慷慨激昂的段落，所谓“战国之遗响，秦汉之新声”。

论说散文的产生与先秦时代思想的百家争鸣、士人政论主张的慷慨陈词有着直接的关系。秦汉时代，论说散文依然以其与政治的近水楼台的天然优势而长足发展，不过这时的论说文章随着时代的变迁而逐渐有了新的变化。从西汉前期的纵横议论、指摘时政到西汉中期以后的歌功颂德、坐而论道与针砭时弊，论说散文随着政治现实的变化而跌宕起伏、气象万千。

秦代由于统治者实行的文化专制而造成了“秦世不文”的后果，以论说散文见长的文学家李斯成为了秦代文坛上的一枝独秀。

一篇《谏逐客书》提升了李斯在秦始皇心中的政治地位，也奠定了他在秦汉文学史上的地位。这篇文章虽然作于秦统一之前，但是无论是身为谏客还是贵为宰相，这篇文章都展现了李斯的论说才华。文章援引秦开国四百年间求贤若渴、励精图治的历史，将当前秦好四方享乐之物与“非秦者去，为客者逐”的用人政策作对比，得出“是所重者在乎色、乐、珠玉，而所轻者在乎人民也”的结论，又分析强调这一错误结论的“求国无危，不可得也”致命性后果，最终说服秦王收回了成命。全文立意高远，笔锋犀利，说理透彻，整饬严整，文采富丽，灵动多变，诸如“今陛下致昆山之玉，有随、和之宝，垂明月之珠，服太阿之剑，乘纤离之马，建翠凤之旗……”这样华美灵动的句子比比皆是。

秦统一后，已是宰相身份的李斯文风发生了变化，简质峭刻的法家笔意在《论督责书》《言赵高书》中倾泻开来，顺势变化　。《狱中上书》作为绝笔之作，受诬之冤，满腔悲愤，文如其心，随情涌动。

西汉前期的论说散文，具有明显的以史为鉴、切用为本的特点。汉朝初立，秦亡的惨痛历历在目，于是高祖命令陆贾“试为我著秦所以亡天下，吾所以得之者，及古成败之国”，《新语》首成。

之后，活跃在汉初政坛的政治家们纷纷撰文指摘历史，对比古今，论说散文欣欣向荣。其中，贾谊、晁错的论说散文成就最高，“为文皆疏

直激切，尽欲所言”，“皆为西汉鸿文，沾溉后人，其泽甚远”。作为博学多才、激情奔放的年轻政治家，贾谊的文章往往锋芒锐利，忧患滔滔，感情热烈，文字激扬。他的文垂青史的《过秦论》，上、中、下分扣始皇不明攻守、二世不知正倾、子婴不能救败三个连环相属的主题，精微剖析，得出“三主惑而不悟，亡，不亦宜乎”的结论，顺势提出“君子为国，观之上古，验之当世，参以人事，察盛衰之理，审权势之宜，去就有序，变化有时”的社稷主张。文采藻饰，铺张排比，气势宏大，挥洒自如，借鉴历史、指点江山的政治热情流淌在字里行间。如果说《过秦论》是评鉴历史的话，那么《陈政事疏》则是忧患现实，“可为痛苦者一，可为流涕者二，可为长太息者六，若其他背理而伤道者，难以遍举”，这是怎样的忧国情怀！它是对时政利弊得失的大胆剖析，是对国家居安思危的处心积虑。正是“贾谊谋虑之文，非策士所能道；经制之文，非经生所能道。汉臣后起者，得其一支一节，皆足以建议朝廷，擅名当世。然孰若其笼罩群有而精之哉！”

汉初的另一位著名的论说散文家就是晁错，他的《言兵事疏》《守边劝农疏》《论贵粟疏》都指陈时弊，言之凿凿，纵论振兵之急、劝农之切、贵粟之要，言辞恳切，气势轩昂。

武帝即位以后，盛事开疆，这一时期的论说散文也随着政治新声翻开了新的一页，在文辞依旧满怀政治激情的同时，一统情怀和天人相与取代了以史为鉴的论说脉络，歌功颂德、坐而论道的散文成为一时风尚；怀才不遇、抒发愤懑的文章崭露头角。这一时期的代表人物主要有司马相如、董仲舒、东方朔和司马迁等人。

司马相如的略带赋体色彩的《封禅文》辞藻缤纷、典雅庄重，“大汉之德”在这里得到了无限的赞扬和彰显。《谕巴蜀檄》作为一篇政府公告式的政治檄文，篇章虽然短捷，大汉一统声威的煊赫却充溢其间。“北征匈奴，单于怖骇，交臂受事，屈膝请和；康居西域，重译纳贡，稽首来享。移师东指，闽越相诛；右吊番禺，太子入朝。南夷之君，西僰之长，常效贡职，不敢惰怠，延颈举踵，喁喁然，皆乡风慕义，欲为臣妾。”行文难免夸虚，但是气魄宏伟、感染力强，泱泱帝国的风貌毕现眼前。

董仲舒则是典雅醇厚的论说儒文的代表。他的《贤良对策》谨沿着武帝的意欲，以《春秋》公羊学派的观点来回答皇帝的策问，倡导“《春秋》大一统者，天地之常经，古今之通谊也”，引经据典、反复陈述，明确提出了“罢黜百家，独尊儒术”的政治主张，并用“以观天人相与之际”半劝半胁地进行政治引导。这种带有经学文本、神学色彩的论说散文成了西汉中期以后政论散文的主导，慷慨激昂、直陈时弊的激烈谏文只能偶尔一见了。桓宽的《盐铁论》就是这样难得一见的文章，本着“两刃相割，利害乃知；二论相订，是非乃见”的原则，将盐铁会议的讨论情况如实精彩地记录了下来，直接的诘难、激烈的争论、开合的主题，都在排比对偶的句式中，充分地铺陈渲染开来，明畅自然，逻辑严谨，形象生动，气势充沛，是“一部处理经济题材的对话体的历史小说”。

东方朔以其《谏除上林苑》及《化民有道对》为这一时期的论说散文锦上添花。其中《谏除上林苑》直陈谏意，分析透彻，笔法铺张，纵横捭阖，气势磅礴。“……今规以为苑，绝陂池水泽之利，而取民膏腴之地，上乏国家之用，下夺农桑之业，弃成功，就败业，耗损五谷，是其不可一也。”最后论曰“夫殷作九市之宫而诸侯叛，灵王起章华之台而楚民散，秦兴阿宫之殿而天下乱”，棒喝警叱，可见撼重。东方朔另一篇《答客难》表达了对难大用的不满：“彼一时，此一时也，岂可同哉！”慨叹万千，抑郁之情难以遣发。后来的扬雄、班固、韩愈等人都曾受其影响写过类似舒怀的作品。

著名史学家司马迁的抒愤之作《报任安书》，以其忧愤的言辞抒发了忠而见疑、无辜受刑的悲愤，激情满腔，长歌当哭，他坚忍顽强的抗争精神和不屈不挠的进取精神永远激励着后人。

东汉时期，论说散文依然是遵循西汉中期以来的主题。前期一方面班固等人进行了对王朝歌功颂德的创作，另一方面王充撕开了迷信神学的虚伪面孔，《论衡》《问孔》《刺孟》《自然》《论死》等一系列对抗世风、明快畅达、深刻锐利的创作，为东汉前期的文坛和政坛注入了新鲜的活力；东汉后期，随着政治的黑暗，粉饰太平的文章难以为继，抨击时政的作品多了起来，王符的《潜夫论》、仲长统的《倡言》、崔寔的《政论》等都是这一时期的优秀作品。总体上看，东汉时期的论说散文的成就没能维持西汉时代的高度，但它开始有了骈文式的遣词造

句，音韵铿锵，辞藻华美，体现了这一时期论说散文向魏晋时代骈文的过渡。

历史散文——雄视百代

秦汉时代，历史散文取得了比论说散文更辉煌的成就，《史记》作为第一部以人物为中心记叙历史事件的纪传体著作，开启了纪传体历史散文的先河，稍继其后的《汉书》又创断代纪传体史书的新高。



司马迁画像

《史记》以生动流畅的笔触记述了中国古代从黄帝到汉武帝太初年间三千多年的历史，时间跨度之长暂且不论，它在体例上的创新也功垂千古。此前的《春秋》和《战国策》等历史著作，或简以记事，或要以记言，而《史记》在体例安排上有十二本纪、十表、八书、三十世家、七十列传，共一百三十篇的宏著将上下三千年的兴替尽收眼底，贵族公子、官僚大夫、政治家、军事家、思想家、文学家、经学家、策士、隐士、说者、刺客、游侠、医生、商贾、卜者、幸臣等轮番登场，上演了一幕幕恢宏悲壮的历史剧。一百三十篇人物传记将历朝帝王的兴替、封国诸侯的起废、贵族臣僚的宦迹、刺客游侠的豪爽、优伶幸臣的谄媚等叙述得生动活现，这是《史记》的精华部分。

《史记》作为一部生动的史学巨著，有着同样卓著的文学价值，书中塑造了一大批栩栩如生、性格鲜明、丰姿各异的人物形象，使人读起来如闻其声，如见其人。对人物主要性格的深刻把握闪现着作者倾向性的感情色彩，上自皇帝下对酷吏，能不虚美、不隐恶地大胆揭批和讽刺；对离经叛道者能振人之干，不掩其能；对下层小人物的悲剧命运能给予深切的同情。

司马迁继承了先秦历史散文随事写人的传统，注重在情节发展的过程中让各种人物做充分表演，更善于戏剧性的场面描写。《鸿门宴》是《项羽本纪》中很精彩的一节，通过双方人物的同时出场和直接的言语交锋，项羽的豪壮粗信、刘邦的机敏谨慎，都展现得活灵活现。樊哙的出场更是突出了当时冲突的激化和形势的紧张。他的闯营、怒目而视、吃肉饮酒、责诘项羽，直到最后劝谏刘邦不拘小节顺势脱身等言行，表现了他有勇有谋、审时度势的政治才干。司马迁完全是通过一系列的动作和言语来刻画人物的这一特点的，这一手法在《史记》中其他部分也多有运用。无论是《廉颇蔺相如列传》中蔺相如庭斥秦王，还是《魏其武安侯列传》中的灌夫骂座和东朝庭辩，抑或《刺客列传》中的易水送别和秦廷行刺，惊险、激昂、悲壮，都有声有色地铺陈开来，使人有身临其
境之感。

司马迁善于以小见大的刻画人物特点，一些有关的传闻轶事，或者是直接的生活细节被放置在文首铺垫下文或者穿插在文中进行补充说明。无论是《留侯世家》中的张良见圯上老人，《陈丞相世家》中的陈平分肉，还是《淮阴侯列传》中的韩信受胯下之辱，这些小插曲都成为了表现人物难得的传神之笔。李斯的“斯人斯鼠”的故事尤为形象深刻。《李斯列传》开篇就记载了这样的故事：年轻的李斯做郡小吏的时候，一次看到厕所中的老鼠正在偷吃污秽的食物，被发现后，十分惊恐，又看到仓库中的老鼠偷吃积储的粮食，在大殿之内反而悠哉游哉。不禁感叹道：“人之贤不肖譬如鼠矣，在所自处耳。”于是从荀卿学帝王之术，开始了宁做仓鼠勿做厕鼠的为荣禄而奋斗的一生。李斯的形象在鼠的喻衬下多了几丝狡猾和贪婪，与历史的画像叠印在一起，便愈发生动丰富起来。这样的例子在《史记》中多有所见。

《史记》的结论部分是广受称赞的。虽然短短数语，平实无华，却是作者写实主义的凝结，是作者揣摩、体会的结语。这里有对风骚人物的赞颂、英雄末路的慨叹、悲壮之士的同情、爱国夫子的敬仰。“位虽不终，近古以来，未尝有也。”慨叹楚霸王“乘势起陇亩之间，遂将五诸侯灭秦”的英雄豪情；“先国家之急而后私仇”，赞的正是蔺相如忍辱负重、精诚团结的高尚品格；“与日月争光可也”，赞颂屈大夫殉己求脱的爱国精神……

鲁迅先生评价《史记》，“史家之绝唱，无韵之《离骚》”，正是对《史记》巨大史学价值和文学价值的精辟概括和充分肯定。

在著史之风颇兴的汉代，班固的《汉书》是继《史记》之后的另一力作。经班彪、班昭、马续等人的续作，《汉书》记载了自汉高祖元年至汉更始元年（前206～25）包括王莽统治的十四年在内的近二百三十年的西汉王朝的历史，是我国第一部纪传体的断代史，全书分十二帝纪、八表、十志、七十列传，凡一百篇。其中十志是《汉书》新创之作，也是非常有价值的部分，正是这部分内容使司法制度、自然变迁、地理沿革、文化典籍等情况如实地记载了下来，后世的正史均循此格式。

《汉书》在人物传记的撰写上，继承并发扬了春秋以来“直笔”“实录”的优良传统，不虚美、不矫饰，为后世撰写断代史树立了榜样。李陵列传更体现了作者公正不阿的优秀品质，司马迁当年就是因为为李陵辩白而受腐刑的，他在李广传记后以附传的形式为李陵作传，不足三百字、寥寥数行，终究苦衷难言。而班固不避同朝讳，以良史之才，繁《史记》简述，为李陵树碑立传，洋洋两千多言，详细记述了李陵的赫赫战功和被叛徒出卖、“全其老母，使得奋大辱之积志”的无奈，又尤具深意地重申了当年司马迁为李陵辩白的话语，“事亲孝，与士信，常奋不顾身以殉国家之急。其素所蓄积也，有国士之风”。班固还特别指出：“身虽陷败，然其所摧败，亦足暴于天下。彼之不死，宜欲得当以报汉也。”以翔实的史料、得当的结语，酣畅淋漓地还李陵事迹和司马迁受辱起因以真相。

《汉书》在语言运用上也富有特色，取得了很高的成就。容铸诗赋

语言于散文中，严整凝练又生动雅丽，韵味的讲究使得文章气势起伏，清晰明畅。诸如《苏武传》的类似优秀传记不绝于书。

汉代大赋——铺陈夸张

汉赋是汉代四百年间最具有鲜明时代特色的文学样式，它的辉煌成就使其取得了与“唐诗”“宋词”这样杰出的时代文学并肩比势的地位。

汉赋和楚辞有着难以断离的渊源，“拓宇于楚辞”是两者关系的准确概括。自从伟大诗人屈原在楚国民歌的基础上，创造了《离骚》这样伟大的新诗体—楚辞后，在它的影响下，战国后期活跃在楚国的一批文学家如宋玉、荀况等“爰赐名号”，拉开了赋体创作的序幕，并很快以其“铺采摛文”“体物写志”“润色鸿业”的特色显露了勃勃生机。以至于“秦世不文”尚“颇有杂赋”；到了汉代，虽“顺流而作”，似不经心，却取得了洋洋洒洒、蔚为大观的景象。这是文学艺术的传承和整合发展的必然，骚体赋向散体大赋的过渡、散体大赋的雄肆文坛，都深描了这一轨迹。这更是大汉帝国天下一统的恢宏气魄、壮丽重威的盛美气象、高昂进取的时代精神和英雄主义民族情绪的自然流露。只有这“述客主以首引”、散韵结合、铺陈夸张、“与诗画境”般体物言志的大赋才能舒怀达意。

西汉前期，是汉赋的肇始期，这一时期的赋体创作还大体继续楚辞的遗绪，以抒情言志、感怀不遇、忧思悲慨的骚体赋为主流，在相对缓慢的进程中，逐渐开始了向散体大赋的过渡和分流。这一时期的赋家代表主要有贾谊、枚乘等人。

贾谊以《吊屈原赋》《鵩鸟赋》《旱云赋》立誉于汉初赋坛，成为了骚体赋的主要代表人。作为才华出众、志向远大的年轻政治家，贾谊在深受皇帝赏识，政治事业如日中天的时候，惨遭小人谗毁、权贵忌害而无端被逐，从远贬长沙到伤毁而卒的数年间，他的抑郁伤怀可想而知。《吊屈原赋》就是他被贬长沙的途中、水渡湘江想起境遇相近的先贤屈原时，“因以自谕”的凭吊之作。全文对屈原“遭世罔极”“逢时不祥”的悲剧命运表示了深切的惋叹和悲吊，同时宣泄了自己“意不自得”的愤懑之情。相比屈原的“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居”的命殉理想的做法，贾谊以其“彼寻常之污渎兮，岂能容吞鱼之舟”表达了另一

种政治胸怀。

在谪居长沙的漫长岁月里，贾谊陷入了对时政的煎心牵挂和痛苦矛盾中，寿命不永的不祥思绪时时困扰着他，生的悲哀和死的恐惧激烈地折磨着他，在这种情况下他写了自伤自悼的《鵩鸟赋》以求解脱。他以当地楚人俗称为“鵩”的不祥之鸟偶然飞落其侧为契机，在疑惧不安中幻化出了与鵩鸟的对话，“其生若浮，其死若休”表达了他历经创痛而难免消沉的情绪。《旱云赋》则以其强烈的现实性，悲慨万端地宣泄了忧时悲政，关心民众的感情。

从形式看，这三篇赋多为规整的四言，叠用排比，新用赋体而楚辞味浓，正是散体汉赋的前期形式。

此后，以游谈之士为文的枚乘，以其纵横捭阖、“凿险洞幽”的《七发》使汉赋真正形成了“腴辞云构，夸丽风骇”的散体大赋，楚辞余波不再，体物言志突显。《七发》乃取“说七事以发太子”之意，全文由居处、音乐、饮食、车马、游观、田猎、观涛等七事为主体结构，由静而动、由浅入深地渐进启发太子。以铺张扬厉的手法细致生动地描绘了大量反映贵族奢侈的富丽堂皇的场景，藻饰华丽、美于音律。其描写观潮的精彩场面历来受到赞许，“其始起也，洪淋淋焉，若白鹭之下翔；其少进也，浩浩溰溰，如素车白马帷盖之张；其波涌而云乱，扰扰焉如三军之腾装。其旁作而奔起也，飘飘焉如轻车之勒兵。六驾蛟龙，附从太白；纯驰皓蜺，前后络绎……”全文从各个时期汉王公贵族的奢侈腐化的现实出发，通过对大量具有典型意义的腐败现象的入微描述，讽喻统治者痛下针砭，以“要言妙道”为治。这篇两千多字的文章是首先出现的名副其实的散体大赋，在汉赋发展史上具有标志性的意义。

西汉中期以来，散体大赋空前兴盛，涌现了诸如司马相如、王褒等一批著名的赋家。司马相如将枚乘《七发》开创的赋体形式发展到定型的极致，作为汉赋的奠基者，其后汉代赋坛的创作大多不能出其圭臬。

司马相如现存下来的作品有《子虚赋》《哀秦二世赋》《大人赋》《长门赋》《美人赋》等，其中《子虚赋》是最成熟的作品，它实际包括《子虚赋》和《上林赋》两篇前后衔接的作品。赋文通过虚构出的楚国子虚、齐国乌有互相夸耀、责难，分别描绘了齐楚两国的物产之富、

田猎之盛，然后虚构出亡是公，更极力渲染了天子上林苑的壮丽宏大，以呈压倒之势。最后以天子解酒罢猎、幡然醒悟结束。尤其《上林赋》极力颂扬天子富有四海、无上至尊，着实起到了“润色鸿业”的作用，又以委婉的“劝百讽一”的形式进行了规谏。在“体物”这一点上，《子虚赋》全文流淌着“苞括宇宙，总览人物”的艺术修养和凌云健笔。

司马相如以其丰富过人的想像力，驰骋才情，通过铺排、夸张、比喻、渲染、对照等多种艺术手法，使这篇长达三千五百多字的赋体鸿篇取得了动人心魄的艺术效果，将汉赋推上了艺术发展的顶峰。其中描写歌舞的经典句段如“置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之宇……奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌；千人唱，万人和；山陵为之震动，川谷为之荡波，巴、渝、宋、蔡，淮南、干遮，文成、颠歌，族居递奏，金鼓迭起，铿锵铛鞈，洞心骇耳”。

武帝盛世之后，如《子虚赋》那样声势气魄的宏赋已经“多以为淫靡不急”，而王褒的《洞箫赋》却是这一时期显现出的“辩丽可喜”“愉悦耳目”的唯美赋篇，在艺术形式上采用骚体，内容却是细致描绘洞箫的“体物”，以散体大赋的格局、直接描绘再现的形式对小小洞箫的形制、音律从外形到内里的描述，美轮美奂、诗情画意。其描写洞箫竹干曰：“朝露清冷而陨其侧兮，玉液浸润而承其根。孤雌寡鹤，娱优乎其下兮，春禽群嬉，翱翔乎其颠。秋蜩不食，抱朴而长吟兮，玄猿悲啸，搜索乎其间……”成为了咏物赋体的代表之作，并对后世的咏物文学产生了深远的影响。

西汉后期，与司马相如比肩的扬雄适应西汉王朝国立日颓的形势，随势而说理，纠正了散体大赋一度“虚而无征”的弊病。他的《甘泉》《河东》《羽猎》《长杨》四赋仿《子虚赋》式样，寓讽于文，推类而言，“极丽靡之言”；他的《蜀都赋》结构宏大，以瑰丽的文采描写了蜀郡成都的壮美山河和富庶物产，开创了表现都城大邑题材的先河。之后，班固的《两都赋》、张衡的《二京赋》、左思的《三都赋》这些东汉时期的代表之作都是在其影响下而作的描写汉代城市生活、风俗民情，衬托东汉强盛的经典之作。《两都赋》将京都山河形势、都城形胜、街市繁华、郊野气象和农桑丰硕等都进行了具体而生动的艺术再现，语言规整，明畅顺达，文瞻而事详。萧统《文选》将其列为第一

篇，可见蜚声远播；张衡“精思傅会，十年乃成”的《二京赋》，更是“长篇之极轨”，全文达七千六百多字，是标准的散体大赋的结构和气势，但凡山川城邑、宫殿苑囿、草木鸟兽、衣食乘舆、祭祀射猎、歌舞百戏等无不搜奇辑异，以期达到“抒下情而通讽喻”的效果。语言宏富而不堆砌，清新流畅、转接自如，形成独具魅力的灵动风格。

东汉后期，散体大赋连骈铺陈、穷极物象、庞大臃肿、淹抑情志等弊端陈陈相因，几经革变而积弊难改，渐渐失去了盛世生机，虽经班固、张衡等人的努力维持而终不能挽回衰落。散体大赋自从在司马相如手中由郡国走向宫廷后，它的圣颂应制性决定了“言志”终将是真情被淹抑在一片颂声之中，难以明抒心曲，不得不渐渐让位于宣泄情怀的其他作品形式，而真正能体现“体物写志”宗旨、形式灵活自如的小赋遂占据了汉末文坛主体。

二、东汉的起承转合

东汉末期，中国文化如涓涓溪流，婉转反复。先代的铺张扬厉开始内敛，人们对现实的关怀使人隐隐听到了倜傥不羁的魏晋名士白日纵酒的轻声吟唱。

艺术风格——现实与细致

除了继续体现前一时代恢宏拓展的艺术特色外，现实与细致成为东汉时期的主要艺术追求。无论是从雕塑艺术还是从绘画艺术上看，作品体现的世俗化、生动化的倾向越来越明显。这一方面是整个东汉时代“崇实”审美情趣的展现，另一方面也是美术艺术追求由粗犷向细致的发展体现。



东汉石雕彩绘骑马俑

雕塑品味——走向世俗和生动

气魄宏大是秦汉雕塑艺术的追求主题，这在墓葬文化的艺术表现中体现得更加明显。而东汉时代，虽然类似巨型的作品比较少见，但仍然力求体现这种古朴大气的艺术追求，同时世俗化、细致化、生动化的追求也渐渐成了一个趋向。体现生活情趣的雕塑作品越来越多地涌现，表明了这一时期审美情趣的渐变和雕塑艺术的延伸。

这一时期的雕塑作品主要有陶俑、铜俑、石刻等。

陶塑彩绘侍女俑、拂袖舞女俑、杂技俑等富有生活气息的陶塑作品在西汉时期就已经出现，分别以西安文帝霸陵的窦氏陵旁出土的四十二件陶侍女俑、西安百家口出土的舞女俑和济南市郊无影山出土的乐舞杂技陶俑为代表。彩绘陶侍女俑有立、坐两种姿态，衣着鲜艳，体态端庄，是宫廷侍女形象的典范；舞女俑身穿长袖舞衣，上身略俯，轻扭腰肢，双手高低甩动长袖起舞，体态洒脱，表现了汉代普遍流行的优雅舒展的长袖舞姿；杂技陶俑雕塑在一个长近六十七厘米、宽约四十七厘米的陶盘上共塑造了二十二个彩绘陶俑，其中七人登台表演倒立、折腰、柔术等杂技，有两名女子甩动长袖翩然起舞，还有八人在专心奏乐，或吹笙、或鼓琴，其余人则注目倾听。造型矫健有力、姿态真实生动，再现了西汉杂技表演的内容和形式。



东汉抚琴陶俑



西汉杂技陶俑

到了东汉，这种反映社会生活情趣的陶塑作品在墓葬中越来越多地被发现，河南洛阳七里河东汉墓的陶俑、河南新安古路沟东汉墓出土的象戏童子俑、四川郫县东汉砖墓的击鼓说书俑、河南淅川汉墓的陶水榭、广东佛山澜水圩的陶水田、山东济南出土的陶米碓和陶风车、河南密县的彩绘陶楼、山东高唐的东汉绿釉陶狗、河南辉县百泉区的陶家禽等，都是东汉雕塑的代表作品。

其中河南新安古路沟东汉墓出土的象戏童子俑，是以简练的线条表现生动形象的小型陶俑的代表。只见驯顺的大象身体粗壮，与身上活泼的顽童形成了视觉上的强烈对比；大象四平八稳地站立着，四肢和鼻子的垂线相互映衬，稳重而不呆板，而坐在大象身上的童子则采用了最放松的侧坐姿势，只见他双脚垂落在象身的左侧，双手轻松自然地展放在两旁，斜直的两臂正好和大象的顶背结合在一起，仿佛童子正惬意地哼着小曲，摇动着双脚催促大象快点儿走；从整个构图看，童子的头是画面的最高点，正好与两侧的象鼻和象尾的延伸线构成一个大的三角形，童子的活泼可爱、大象的老实沉稳，相映成趣，动静结合，简练的线条越发使其古朴和形象。

四川地区出土的击鼓说唱俑是具有特色的陶塑作品。这些俑大多不局限于常规的形象比例，多采用了夸张的手法，往往俑头大而俑身小，正因为头大，所以其表情就表现得十分充分，加上身体动作的形象多

样，更显得惟妙惟肖。如1963年出土的说唱俑就很有特色，一位说唱的老翁头梳锥髻，上身袒露，腹部便便，下身着长裤，赤足，左腿稍屈，右腿前伸，左手持鼓，右手持鼓棒，像是准备敲鼓。缩颈歪头，张口吐舌，突出的额前有数道粗重的皱纹，双眼眯缝，眉飞色舞，神采飞扬，像是正说到精彩处，十分生动传神。



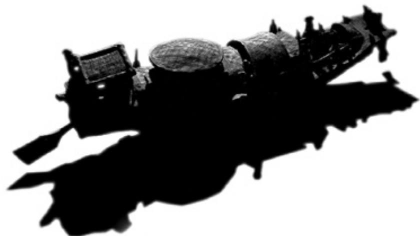
东汉说唱俑

陶水榭则形象地刻画了东汉时的庄园画面。碧波起伏的水池、雕梁画栋的亭榭、袖手盘膝而坐的主人、恭敬待命的侍者、远处逡巡的猎手和鸭、鹅、龟、鸟等形象的塑造，生动地反映了东汉时代地主庄园经济的富庶和安详的生活。

这些富有生活气息的乐舞说唱俑和具有庄园情趣的拟实物俑反映了东汉时期雕塑艺术的悄然转化，而此前墓葬陶塑作品则以气势宏大、整齐划一的兵马俑为主要内容。



东汉陶水榭



东汉陶船模型

1969年在武威雷台东汉晚期汉墓中出土的铜俑，尤其铜奔马可以说是东汉青铜雕塑俑艺术的代表作。这组铜俑是一组浩大的车马仪仗，共有单独的人物俑四十五件、驾车骑乘的人物俑三十八件、铜牛一个、铜车十四辆、铜奔马一件，而铜奔马堪称绝品。这件铜奔马又称“马踏飞燕”“马超龙雀”等　，这是一匹身躯健壮、动态十足的骏马，足有34.5厘米高，长45厘米，只见它三足腾空，一足踏在一只回首惊视的飞燕上，马头微微左侧，张口嘶鸣，打结的马尾随风飘举，神气十足。骏马的身体承重点集中在踏飞燕的一足上，更体现了劲美的力量感，这种浪漫主义手法的运用更加衬托了骏马风驰电掣、超越一切的速度和激情。这件铜奔马与霍去病墓前的“马踏匈奴”的石奔马在表现主题上极为相似，都是通过踏足来体现奔马的力量和激情，是秦汉时代“征服性”主题的代表作，但在雕塑手法上，这件铜奔马显然要比雕线式的石雕更加细致生动，而且着意表现马的飞奔动作，正有天马行空的飘逸和壮美。



马踏飞燕

以后的纪念性的墓前雕刻多是石阙和单一的、更加注重细致刻画的石刻像，这些石雕在东汉时期多是一对被称为“天禄”或“辟邪”的石兽，它们往往能驱除邪怪和带来吉祥。

石阙是立于墓前或庙前的仿木建筑，由基座、阙身和阙顶三个部分组成，多呈起伏的韵律状，阙顶多仿照鸟的升腾飞翔状，阙身上往往雕满了起伏不平的各种生动的浮雕图案。不同式样的阙显示了墓主不同的身阶和地位，不能有丝毫的僭越。现存著名的石阙作品有河南登封太室阙、少室阙、启母阙，山东平邑皇圣阙，嘉祥县武氏阙，四川雅安高颐阙等。其中雅安高颐阙是建造最晚、最精美，目前保存最完整的东汉石阙。这是包括一正阙和一子阙的两出阙，按照汉制，这是两千石以上的大官才有的仪制。高颐阙有相距达13.6米的东西两阙，东阙仅存阙身，西阙高达6米，凌空而起，为重檐顶，由五层石块组成，逐渐向外高挑，阙顶甚至比阙身出檐0.6米，有飘逸的飞动之美，威严又不失灵动，庄重而不呆板。屋顶雕刻成飞檐的屋脊状，脊中刻有一只雄鹰，阙身和阙顶还雕刻有车马出行、人物故事等形象。



东汉耕作陶俑

石兽在造型上往往结合了虎、狮、鹿等多种动物的形象，有的没角、有的是独角、有的有双角，它们习惯上分别被称做“辟邪”“天禄”“麒麟”。如前文所述的东汉末年的高颐墓石兽是其典型代表。

绘画主旨——从仙界到人间

秦汉时期是我国绘画繁荣而有生气的第一个重要时期，技法古拙，风格鲜明，具有质朴、雄浑、鲜明和奔放的特点，与整个秦汉时期恢宏拓展的风格是一致的。在内容上，更显示了对楚文化的情有独钟，楚文化中富有神秘色彩的升仙主题在秦汉绘画中得到了充分的继承和发扬，恶以诫世、善以示后的历史主题也得到了充分的表现。人间的生活画卷依次展开，而且随着升仙主题的日益退却开始繁花似锦起来。

这一时期的绘画主要是通过壁画、帛画来体现的。

虽然文献记载秦代宫室的墙壁上多绘有精美的壁画，但大多只能望书兴叹了。20世纪70年代以来，在陕西发现的绘有壁画的秦宫遗址，即秦都咸阳第一号、二号和三号宫殿建筑向世人重现了秦代的绘画艺术。

一号和二号建筑遗址没有完整的壁画，只是出土了许多块残迹，形式多是简单的几何图纹，但是彩绘颜色鲜亮，有黑、赭、黄、大红、朱红、石青等多种色彩，五彩缤纷，风格雄健。三号宫遗址有保存完整的壁画，这是一幅成组的长卷式壁画，长32.4米、残高0.2～1米多的廊道坎墙残垣上绘有《车马出行图》《仪仗人物图》《楼阙建筑图》《树木图》《麦穗图》等。其中《车马出行图》最为壮观，以东壁第四间保存得最完整，这是三辆驷马车，正由南向北行驶，其中一车驾四匹均为枣红色的骏马，马头上饰白色马面，拖驾着白辕黑盖的车，技法粗放。马匹的前后关系虽然只能用上下平列来简单地表示，但是却有着早期壁画的浑厚洒脱。衔佩和飘带随风飘舞，多了几许生动，道路两旁有两株塔形树冠的松树，整幅图画下面还有黑彩绘的几何图形；《仪仗图》中共有十一个人，都穿着盖足曳地长裙，裙色有褐、绿、红、白、黑等多种颜色。整体上看，以线描为主的技法使壁画简洁生动，运笔流畅，着色富于变化，平铺晕染兼用，风格瑰丽豪放，粗犷壮观。虽然只是廊道上的装饰壁画，难以代表富丽堂皇的宫殿内的壁画水平，但作为最早的现存宫室画，它从一个侧面反映了秦代绘画的水平。



西汉帛画（马王堆汉墓出土）

汉代绘画艺术主要反映在墓室壁画上，从考古实践来看，除了西汉早期的墓室壁画为空白外，其他各时期的绘画成就都可以通过墓室壁画反映出来，而西汉早期的空白又可以通过几幅同时代的帛画来填补，所以汉代的绘画艺术得以部分地展示出来，从而体现出了升仙与生活主题的交响。

目前发现的保存完整的西汉早期帛画都是作为“绯衣”“铭旌”的随葬品，其中湖南长沙马王堆一号、二号汉墓、山东临沂金雀山九号汉墓出土的帛画最为著名。

马王堆一号汉墓的帛画完美地体现了“升仙”主题。这是一幅1972年发现的呈“T”字形的帛画，画艺精美、画面内容丰富浪漫，是现有汉代帛画中的精品，它向人们详细地展示了冥想中的仙界是怎样的浪漫离奇。在这幅长205厘米，上宽92厘米，下宽47.7厘米的帛面上，展现了天界、人间、地下三个不同的世界。上部天界的右上角画一轮红日，中有金乌；日下为扶桑树，树叶间还有八个小小的红太阳；左上角画一弯新月，月上有玉兔和口吐云气的蟾蜍；日月之间是人首蛇身的女娲，她头披长发，上身着蓝色衣，两手抄在袖中，向左而坐，蛇身缠绕盘踞。整个天界就以女娲像为中心，她的两侧还有五只仙鹤，日月下方还分别有一个张口吐舌的巨龙，月下有一女子似乎正骑龙翼飞升而上，两龙之间有两只展翅的仙鹤在飞舞，下有两个兽首人身的司铎异兽正牵绳振铎，铎下是“天门”，门阙上伏一只威猛的豹子，门阙内有两个门神正拱手对坐，似在等候迎接来自人间的仙人。

帛画的中部代表人间，以墓主的形象和祭祀图为中心。墓主是一位雍容华贵的老妇人，她身穿云气纹的彩衣，拄杖缓行。为了突出墓主的身份地位之高贵，墓主的形象得到了相应的突出，异常高大的身材正象征着她的尊贵和威仪，她身后有三位恭敬的侍女随行，前面两个侍者正捧案跪迎；所有的人都置身于一个长坛上，人物上方绘有由花纹、鸟纹构成的三角形华盖，下方有展翅的祥鸟，两侧是吉祥的蛟龙、仙禽、瑞云等，坛由两只神豹托起，神豹脚踩两条蛟龙，蛟龙龙身在中部交会后穿绕于一圆壁空间，壁下垂一大磬，上有左右流苏，流苏上有两个引导墓主飞升的羽人。在悬磬之下，墓主的家属正在祭祀；帛画的下部代表地下，正中有一赤裸的“地祇”，双手正托着象征大地的平板，下方有交颈缠绕的两条大鱼，两侧还有口衔流苏的大龟等神异动物，从而构成了一个在人间向仙界冉冉上升的画面。

天上、地下、人间的内容繁多却统一有序，布局技巧极为高超，以缠结的双龙为中心，向上下同时发展，形成了对称均匀的大结构，日月分居对称显示了开阔的天空。中部的对龙盘旋贯串，开合原则的运用使众多的景物得到了有序的展现，“高古游丝描”的线条勾勒将情景表达得淋漓尽致。重色彩运用的过程中，作“骨”的墨线、强调的朱红、搭配的白粉、赭红的基色使得画面鲜明而又沉着，诡异又绚烂，生动地描绘了

汉人想像世界的神奇和诡异。

马王堆三号墓中的“绯衣”与一号墓帛画相比，内容、形式大体相同，只不过由于墓主是男性，中间的人间世界里画的是头戴刘氏冠、红袍佩剑的男子缓步而行，他上方天界里月下飞升的人像也成了上身裸露的男子，而且扶桑树间没有大小太阳；在三号墓中另有两幅帛画，技法与绯衣相同，只不过表现的是车马出行、房屋仪仗等死者生前的豪华生活。

1976年5月，在山东临沂金雀山九号汉墓中出土的西汉帛画与马王堆西汉帛画不仅风格极为相近，而且内容大同小异，画面上也分为天上、人间、地下三部分。不同的是除了表现引魂升天的主题外，描绘现实生活的人物增多了，如纺织的织女、舞乐的艺人、格斗的武士等；场面构图简明，以红色细线勾线，用蓝、绿、白、黑等色彩平涂。如果说马王堆帛画是古代绘画中“勾线”的典范，那么金雀山帛画则是“没骨”的先驱。

西汉中晚期到东汉时期的绘画成就体现在大量被发现的墓室壁画中，而且这些墓室壁画从时间上能够先后衔接起来，在内容上体现了西汉到东汉的从天上到人间的主题差别。

西汉中晚期的墓室壁画的代表作，主要有洛阳卜千秋墓壁画、洛阳老城西北西汉墓壁画、洛阳八里台西汉墓壁画以及新莽时期的山西平陆枣园村墓壁画、洛阳金谷园墓壁画、陕西千阳墓壁画等。它们表现的都是升仙的主旋律，其中以卜千秋墓壁画最为著名。

由二十多块方砖拼砌而成的墓顶绘有夫妇升仙图，全长451厘米，这是整个画面的中心部分。女墓主乘着三头凤，捧着三足乌；男墓主乘龙持弓，后随一犬，在仙女、仙翁的引导下，声势浩大地在缥缈的云雾中行进。周围分别绘着内有金乌、桂树和蟾蜍的日月，流云，人身蛇尾的女娲、伏羲，交缠奔驰的青龙，展翅飞翔的朱雀，昂头翘尾的白虎，枭首张翅的枭羊，蛇头双耳双鳍的黄蛇等离奇的画面。墓门内上额还绘有人首鸟身、立于山顶的仙人王子乔，后壁画着方头大耳的“方相氏”。退晕染色法的尝试提升了画面的立体感，朱红为主调，淡赭、浅紫、石绿的点染衬托，鲜明而热烈。壁画勾线流畅，运笔轻重缓急，虚实转折

多变，风格粗放、自由、有力，人物袖口、披肩、须发等处翘举洒脱的线条，使得人物形象生气勃勃，无论是高贵神圣的神祇、老态龙钟的仙翁，还是敬谨肃穆的男女主人，都表现得十分逼真而自然。

洛阳老城西北西汉墓壁画约是汉元帝、成帝之间的绘画，除了墓主夫妇御龙升仙图和青龙、白虎、朱雀、玄武、方相氏等异物外，还有著名的《两桃杀三士》和《鸿门宴》的历史故事画面；《两桃杀三士》画面长206厘米，高25厘米，这是根据《晏子春秋·内谏篇》，齐景公依晏婴之计用两个桃子计杀手下三个跋扈的勇士的故事而画的。画面共十三人，分三组。武士的勇武骄傲、持矛侍者的恭敬谨慎、齐景公的高大威严、晏婴的矮小机敏，不同性格的人物都表现得栩栩如生；《鸿门宴》在人物的表情处理上更是细致传神，或怒目，或睨视，或狰狞，或忧戚，线条勾出的衣角飞扬舞动，都体现了人物的激昂和当时如箭在弦的紧张气氛。

这两幅历史故事虽然不是壁画的主体部分，但它们至少说明了在西汉晚期的时候，升仙主题依旧盛行的同时表现历史故事的人间画面开始拥有了一席之地。在此之前的马王堆三号墓出土的另外两幅帛画就已经开始突出人间画面了，自此之后的墓室壁画中，这一倾向有了逐渐明显的表现。同是西汉晚期的洛阳八里台墓彩绘砖，除了男女贵族的画面外，出现了驯兽场面；新莽时期的山西平陆枣园村墓壁画除了依旧流行的云气、日月、白鹤、青龙、白虎、玄武等图案外，墓室北壁的《耧耕图》绘有山峦田野，一农人驾黄牛正用耧车播种，旁边一人蹲在树下监工，大路上有来往不断的牛车和农人。西壁绘有一短衣赤足的农人扶犁扬鞭，正驱牛翻田。北壁有一幅著名的《坞壁图》，在起伏的山峦间有堡垒似的坞壁，生动地再现了地主庄园生产劳动和生活的场景。

东汉时期的墓室壁画有东汉早期的营城子汉墓壁画、东汉晚期的望都一号汉墓、辽宁辽阳北园汉墓壁画、辽阳棒台子汉墓壁画、内蒙古和林格尔汉墓壁画、河南密县打虎亭汉墓壁画、偃师杏园村汉墓壁画等，其中东汉早期的营城子汉墓壁画主题依旧是墓主家属祭祀和祈祷死者灵魂升天以及朱雀、苍龙等象征吉祥的画面；内蒙古和林格尔汉墓壁画，是目前东汉晚期最有代表性的壁画，这是由五十组彩画组成的目前保存最完整、图幅最多的汉墓壁画，画面超过一百平方米，是墓主生前人生

图景的彩绘，从“举孝廉时”到“使持节护乌桓校尉”，有声势煊赫的车马出行，有繁荣的城池幕府，有各显技能的乐舞百戏，有农耕放牧的庄园生产，有繁忙丰盛的庖厨宴饮，有恭敬孝顺的孝子烈女等画面，规模宏大，气魄豪放。其中的《庄园图》画有彩色的廊舍、结实的坞、整齐的厩栅、健壮的耕牛、成群的马羊和采桑、酿造等场景，完全是东汉地主庄园生活的写实画，具有浓郁的写实主义色彩。

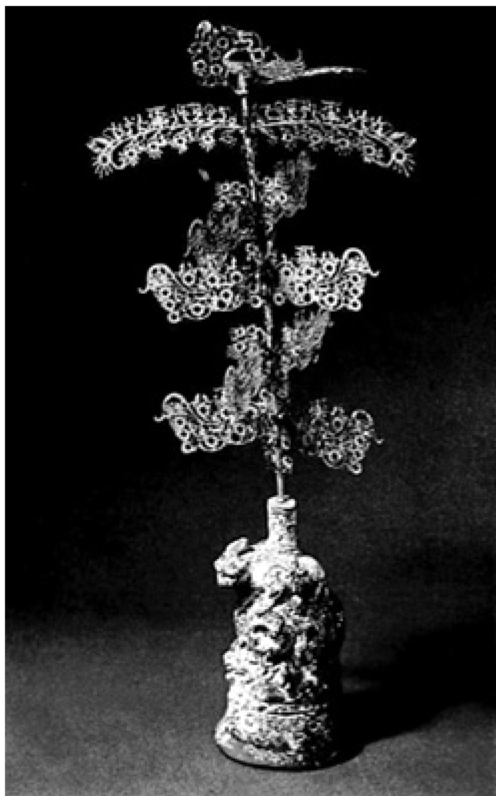
东汉晚期的诸多墓室壁画中，画面主题虽然仍有升仙的情景，但是大部分的内容都是反映墓主人间生活的画卷，车马出行、人物仪仗、迎宾宴饮、乐舞田猎等画面应有尽有，世间豪华优裕的生活牵系了死者向往更好的灵魂，无疑对仙界的热切向往已经被对人间的无限留恋所取代，升仙畅想曲的余音依旧，可是萦绕在死者耳边更多的是世俗生活的交响乐。

文学艺术——直面现实

如果说西汉时期的文学还主要是歌颂帝国的威严和壮美的话，那么东汉时期的文学则走向了生活写实和情感直白。这一方面是对政治和现实生活的真实反映，另一方面也是文学艺术的发展和进步。当帝国雄风不再、铺张扬厉的散体大赋失去现实依托的时候，文人五言诗、抒情小赋、乐府民歌等新的文学形式适时出现了，并以其特有的细腻和忧思为这一时期的文学艺术增添了风景。

乐府民歌

清新生动的乐府民歌是汉代文学的另一重要成就。这一来自民间的歌谣以其完美的叙事、多样的形式和质朴的语言为汉代文坛和乐坛注入了新鲜的活力，它的浓浓的南北风情和真实的民间气息感染着从宫廷到百姓广泛的听众。一幅幅生动形象的叙事画卷，一曲曲清新别致的抒情歌谣，把世间万象都生动地展露出来：穷困的生活、从军的征夫、盼归的思妇、忠贞的爱情、喜悦的丰收……



东汉铜摇钱树

“乐府”作为管理音乐的机构，早在秦代就已经设立了，汉武帝时候，乐府的规模得到了空前的壮大，其中一部分人负责采集各地的歌谣以和曲成乐。采集范围涵盖了北到燕、代、雁门、云中，西到陇西，东至齐地，南到吴楚的广大地区。西汉末年，由于哀帝罢止乐府，采诗活动一度受到中断，但东汉初立，光武帝就命人“广求民瘼，观纳民谣”。终东汉一代又有大量的民歌民谣被搜集，现在所见的汉乐府民歌多为东汉作品。

宋人郭茂倩所编的《乐府诗集》是保存最完整的乐府集，其中汉乐府民歌主要集中在“鼓吹曲辞”“相和曲辞”“杂曲歌辞”。“鼓吹曲辞”主要是西汉初年从西域传入的北方少数民族作品，内容多样，间有文人乐府作品；“相和曲辞”是汉乐府民歌的精华所在，多为“街陌谣讴”，有三十多首；“杂曲歌辞”有十多首歌谣，但多是文人仿作而成，不是地道的民声。

汉乐府民歌内容丰富，就现存的作品来看，主要有幻想、说理、抒情、叙事几大类，这在保存作品较多的东汉乐府民歌中表现得更明显。所谓幻想，指游仙之类的作品。两汉好异术，在民歌中亦有反映，歌咏神仙万能的《王子乔》《善哉行》等都是这样的作品。说理类作品多是论处世避难、安身立命之道的，如《君子行》：“君子防未然，不处嫌疑间：瓜田不纳履，李下不正冠。嫂叔不亲授，长幼不并肩。”以质朴简洁的语言生动地论及了儒家伦理，形式活泼，通俗易懂。

抒情类和叙事类作品是汉乐府民歌的重点所在，“感于哀乐，缘事而发”，涌现出了许多优秀的作品。就具体的题材而言，则可细分为反映下层人民困苦生活、战争、军营、婚姻、爱情等内容的作品。《病妇行》写一个男子因无法维持生活，只好背弃妻子临终的嘱托，不得不忍痛抛下幼子上街乞讨，归家之后见到幼子嗷嗷待哺的悲惨情景；《东门行》是更进一步表现贫苦人民为了生存，不惜铤而走险奋起抗争的代表作。“出东门，不顾归。来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼……咄！行！吾去为迟，白发时下难久居！”出门、入门表现了主人公几经反复的内心煎熬，妻子的苦苦劝说难解心中的困苦，“咄！”“行！”两字就将主人公一跺脚、一横心的决绝之态生动地表现了出来。《平陵东》《悲歌行》等也属于这类作品。

《东光》《十五从军征》《战城南》《古歌》《饮马长城窟行》等都控诉了残酷的战争和深重的徭役给人民带来的灾难。“诸军游荡子，早行多悲伤！”相和歌辞《东光》反映的正是远征军旅的苦难；“十五从军征，八十始得归”则描绘了白发征夫泪的兵役之苦；“遥看是君家，松柏冢累累。”这是何其悲惨的情景；《战城南》则通过描述旷野尸横、乌鸦群集、争啄尸肉的凄厉情景：“朝行出攻，暮不夜归！”深切地表现了对士兵的哀悼和对战争的憎恶；《古歌》悲咏征夫对家乡的思念，“离家日趋远，衣带日趋缓。心思不能言，肠中车轮转”；《饮马长城窟行》则描述思妇想念征人的愁苦，幽幽两地情，思时泪沾巾。

汉乐府民歌中有很多表现爱情、婚姻的作品。其中《上邪》表现了女主人公为了爱情天长地久，向上苍盟誓的激情：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”高度夸张的比喻表达了女主人公对爱情的义无反顾和忠贞。

《有所思》描绘了女主人公在得知远方的情人变心后的复杂心情；《怨歌行》《董娇饶》《上山采蘼芜》等诉说妇女们被负心遗弃的哀苦；“皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。”“男儿重意气，何用钱刀为！”《白头吟》则讴歌了性情高洁的女子与重金轻情的情人决然相分的独立品格。

《相逢行》《鸡鸣》《羽林郎》等暴露和讽刺了统治阶级奢侈、腐败的生活。“小子无官职，衣冠仕洛阳”的无赖纨绔子弟形象在《长安有狭斜行》中得到了大胆、彻底的揭露。

汉乐府民歌不仅在文学内容上十分真实深刻地反映了当时丰富多彩的社会风貌，体现了较高的思想性和价值，而且在文学艺术上也取得了很高的成就，这主要体现在“缘事而发”的叙事技巧、活泼多样的组织形式、质朴生动的语言之美。

“缘事而发”是汉乐府诗歌最大的特点和成就。长达一千七百多字的《孔雀东南飞》是其中成就最高的长篇叙事诗，这是主人公刘兰芝和焦仲卿之间的爱情悲剧。专横无理的婆母、善良忠贞受尽委屈的妻子、温厚却懦弱的丈夫、贪婪专制的兄长，各种形象都得到了淋漓尽致的刻画和丰富。故事情节曲折动人，从“兰芝被遣”“违心应婚”“仲卿责难”渐渐发展到高潮，终于二人“如约殉情”，故事以悲剧结束，最后二人合葬墓上生出的松柏、梧桐是饶有余韵的尾声。铺叙、烘托等多种艺术手法的穿插和浪漫主义色彩的喻示都使它成为了汉乐府民歌中最动人的篇章。

生动的叙事不仅使诗歌具有完整的故事情节，而且往往多有典型意义的细节描写，《陌上桑》就是历来受到称赞的经典之作。其中对罗敷的描写极为生动和传神，除了有对春光和煦的景色渲染、对罗敷美貌的直接描画，还有富有喜剧气氛的他人注目爱怜的多种衬托：“行者见罗敷，下担捋髭须；少年见罗敷，脱帽著帩巾；耕者忘其犁，锄者忘其锄，来归相怨怒，但坐观罗敷。”可见罗敷人见人爱之美。

形式的多样性和多变性是汉乐府民歌的又一成就所在。它摈弃了《诗经》严格四言文学的僵化和呆板，而是自然地贴近生活的节奏，随着诗歌表现的内容和情节有其灵活的韵律，整变结合、不拘一格、灵动

流转。如《东门行》，短短十七小句却有一言、三言、四言、五言、六言、七言等多种句式。汉乐府民歌中还有诸如《陌上桑》一类的很多新的五言体诗歌，它们遵循“二二一”或“二一二”的音律节奏，大大增强了诗歌的表现力，很快就被广为应用，而且在东汉后期，这一转变形式又经文学家的模拟和提倡逐渐形成了形式成熟的新体五言诗，并且成为了我国古典诗歌的重要形式。

质朴生动的语言之美是汉乐府民歌的又一亮点。源于生活的语言毫无特意的藻饰，质朴简练，琅琅上口。“矢口成言，绝无文饰，故浑朴真挚，独擅古今。”例如《上山采蘼芜》一诗：“上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫：‘新人复何如？’‘新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。’‘新人从门入，故人从閤去！’‘新人工织缣，故人工织素。织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故。’”全诗毫无华丽的言辞，却生动感人，弃妇黯然而出的悲苦委屈、丈夫喜新厌旧再赞前妻、对比新妇的丑恶心态都历历如在目，这样“质而不俚，浅而能深，近而能远”的“天下至文”比比皆是。

汉乐府民歌不仅为汉代诗歌创作掀开了崭新的一页，“使荒漠变成了花园”，而且也对后世诗歌的健康发展产生了深远影响，它的“感于哀乐，缘事而发”的现实主义传统和“随语成韵，随韵成趣”“兴象玲珑，意致深婉”的语言艺术一直为后世诗歌所继承。

文人五言诗

五言诗是我国古典诗歌的主要形式，因其“指物造形，穷情写物，最为详切”，历来受到诗家的重视。汉代是五言诗的发展成熟期，它脱离了以叙事为主、从属于民间歌谣和乐府歌辞的阶段，进而成为文人抒情述志、具有独立语言艺术特点的文学形式。

目前可见的最早的五言体是虞姬《和项王歌》：“汉兵已略地，四方楚歌声。大王意气尽，贱妾何乐生！”五言诗的出现显然与民歌脱不了干系，汉武帝的乐师李延年就有一首《北方有佳人》，虽然有一句七言，形式上还不是很规范，但是毕竟开始了改变，而在此之前，从汉高祖的《大风歌》、唐山夫人的《房中乐》到汉武帝的《秋风辞》《天马歌》

等，都是形式不等的歌辞。乐府民间五言歌谣的兴盛无疑影响了文人的创作，这首先体现在文人的创作上，涌现了许多模仿民间歌谣形式创作的乐府作品，辛延年的《羽林郎》明显带有模仿五言乐府《陌上桑》的痕迹，宋子侯的《董娇饶》也是仿民间乐府而作。

东汉前期，班固的《咏史》是古代文学史上第一首完全脱离音乐的五言诗。《咏史》所咏是西汉初期，齐太仓令淳于意有罪当刑，少女缇萦上书救父，文帝感而诏除肉刑之事。“三王德弥薄，唯后用肉刑。太仓令有罪，就递长安城。自恨身无子，困急独茕茕。小女痛父言，死者不可生。上书诣阙下，思古歌《鸡鸣》。忧心摧折裂，晨风扬激声。圣汉孝文帝，恻然感至情。百男何愦愦，不如一缇萦！”虽然与后期的五言诗相比显得过于平铺直叙，但毕竟是初创阶段，开风气之先，功不可没。之后，张衡的《同声歌》问世，拟新婚女儿身份自述新婚的幸福和对丈夫的矢志不渝的爱情。“情好新交接，恐栗若探汤……愿为罗衾帱，在上卫风霜。洒扫清枕席……”

新的艺术不断成熟，诗歌创作的新作品也不断涌现。秦嘉的三首五言《赠妇诗》，语言朴素自然、感情真挚凄婉，表现了主人公在辞家启程的当夜，难与妻子倾诉衷肠，伤情满怀的凄怆心绪。“遣车迎子还，空往复空返。省书情凄怆，临食不能饭。独坐空房中，谁与相劝勉？长夜不能眠，伏枕独展转。忧来如循环，匪席不可卷。”虽然主题不过是思恋的儿女情长，真挚的情意却如缠绵的溪流，涓涓在文中流淌；灵帝时，青年诗人郦炎的两首《见志诗》分别以凌厉激昂和朴实清雅的风格著于当时。如前一首中的“舒吾陵霄羽，奋此千里足。超迈绝尘驱，倏忽谁能逐”，壮志豪情有如江海般气势汹涌；后一首以受洪波撼摇的灵芝自喻，感愤生不逢时：“灵芝生河洲，动摇因洪波。兰荣一何晚，严霜瘁其柯。”形象生动、个性鲜明突出；东汉晚期著名文学家赵壹的《秦客诗》和《鲁生歌》体现了与统治集团决裂的激愤之情，多种手法铺排而下，感情自如酝酿其中。文人五言诗日趋成熟起来，成为抒情寄志的重要形式。

《古诗十九首》是东汉后期匿名五言文学的典范，对后世文学产生了深远的影响。刘勰称赞其为“结构散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕”。《古诗十九首》最早见于梁代萧统所编《文选》

中，由于难以确定作者的姓名和确切的成文年代，只好把这些风格相近的抒情五言诗统称为“古诗”。这些五言诗在艺术上继承了《诗经》《楚辞》的传统，又吸取了乐府民歌的清新动人之处，运用多种方式巧妙地抒发感情，从而创作了浅近真挚而又深切感人的艺术精品。其中有直白畅快地表达内心情感的作品，如《涉江采芙蓉》表现出远游丈夫对妻子的怀念思恋和两地离居的痛苦。“还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老！”《冉冉孤生竹》则表现了新婚少妇对丈夫的忧思。“思君令人老，轩车来何迟！伤彼蕙兰花，含英扬光辉，过时而不采，将随秋草萎。”也有许多情景交融、语言清丽的优秀作品，如：《迢迢牵牛星》，“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语。”明亮的牵牛与织女星、辽阔神秘的夜空，使人很快进入了美丽又伤感的神话意境中，全篇写景，又字字生情。“迢迢”“皎皎”等叠字的使用愈使诗意隽永。《明月何皎皎》更是通过生活情节抒写内心感受的名篇。“明月何皎皎，照我罗床帏。忧愁不能寐，揽衣起徘徊。客行虽云乐，不如早旋归。出户独彷徨，愁思当告谁？引领还入房，泪下沾裳衣。”全诗通过明月照床、独居难寐的思妇自叙，用清丽淡雅的语言表现她的忧愁、徘徊、怨嗟、流泪，事事叙事，字字含情，情与事得到完美的交融。无愧被称为具有“深衷浅貌，短语长情”的特点。

这十九首古诗的主旋律是对人生失意的悲叹，普遍带有浓重的感伤色彩。

以《古诗十九首》为代表的汉末文人五言诗以骄人的成就开拓了五言文学的新天地，并且直接开启了“五言腾踊”的建安文学。这些“文温而丽，意悲而远，惊心动魄”的作品是中国古代文学中的典范。

抒情小赋

早在散体大赋极为盛行的西汉时代，抒情小赋就以其灵动自如、抒情写意的优势而常伴左右。如果说散体大赋是圣颂性很强的帝国文学的话，那么抒情小赋就是随意性浓厚的个人抒情作品，而这正是它颇得文人青睐的关键所在，也是散体大赋的痼疾所在。东汉中期以后，随着社

会危机的加深和帝国风貌的衰微，抒情小赋的优势尽显，它体式短小灵活，直抒胸臆，揭批现实，风格明快犀利，成为创作的主流。

在散体大赋盛极一时的时候，抒情言志的作品就很流行，形式和风格如同骚体赋，都重在抒情泄愤。从董仲舒的《士不遇赋》、司马迁的《悲士不遇赋》等抒泄不遇之悲的作品到司马相如著名的宫怨之作《长门赋》，再到西汉后期扬雄的《逐贫赋》、刘歆的《遂初赋》，愤懑之情随文流淌。涓涓之流虽难以和波澜壮阔的大赋一比气势，但细水长流、别开生面，对东汉后期抒情小赋的振奋传递了重要的影响和力量。

东汉前期，班彪《北征赋》、冯衍《显志赋》等再显抒情赋文的生机。《北征赋》追迹《遂初赋》的声气，以现实手法描述了从长安到安定途中的见闻，感时伤乱，反映了社会动荡和民生疾苦。正是“游子悲其故乡，心怆悢而伤怀”。全文不过五百字，吊古伤今，即景抒情，自如流畅，表现出赋体风格的迥异和转变，具有承前启后的重要意义，可以说是首开抒情小赋的先河；《显志赋》再抒不遇之悲情。“豁达激昂，鹰扬文囿”的冯衍慷慨自论，表达自己虽然二十年来“正身直行”，但“时莫能听用其谋”，不免“喟然长叹，自伤不遭”，退而幽居，又“眇然有思凌云之意”，抑郁不甘之情溢于言表。

东汉中期以后，随着社会危机的日益加深，鸿业润色的散体大赋已经失去了巍巍帝国风貌的支持，虽然出于惯性一时还难以绝迹，但岌岌然气若游丝，难有生气。抒情小赋却以其短小精悍、直抒胸臆、指摘现实的优势一跃成为创作的主流。张衡的《思玄赋》和《归田赋》虽是这一时期较早的作品，却影响深远。

《思玄赋》仿屈原《离骚》对“行陂僻而获志兮，循法度而离殃”的黑暗现实进行了批判，表达了对自己持正道反遭排挤的悲愤之情。最终神游八极，难觅安身立命之所，只好又“御六艺之珍驾兮，游道德之平林”。

而在《归田赋》中他终于决心“超埃尘以遐逝，与世事乎长辞”，以归隐田园的实际行动表达与黑暗政治现实的决绝。这篇赋是张衡在河间相任上“乞骸骨”时而作，为官四十多年的经验让他饱尝了官场的心酸和现实的无奈，开始就说：“游都邑以永久，无明略以佐时。徒临川以羡

鱼，俟河清乎未期；感蔡子之慷慨，从唐生以决疑；谅天道之微昧，追渔父以同嬉；超埃尘以遐逝，与世事乎长辞。”毅然决定退而求洁。全赋二百一十一字，极其短小，却一洗此前大赋宏侈巨衍、虚夸损情的旧弊，直抒心迹。文中通过对静美如画的自然风景的描绘表达了向往之情，“于是仲春令月，时和气清，原隰郁茂，百草滋荣；王雎鼓翼，鸧鹒哀鸣；交颈颉颃，关关嘤嘤；于焉逍遥，聊以娱情”。然而他最终还是没有如愿，不久便终老仕途了。《归田赋》作为自西汉末叶以来赋体革新转变最高成就的代表作，新启之功难以磨灭。

继张衡之后，蔡邕、赵壹等人的抒情小赋创作再居高潮，散体大赋已经无可挽回地退居末流了。蔡邕是当时著名的学者、文学家，他的小赋作品极多，取材多样，贴近生活，语言清新。代表作是《述行赋》，赋文一开始就以路途秋雨连绵、积滞成灾抒发“郁悒而愤思”之情，“玄云黯以凝结兮，集零雨之溱溱。路阻败而无轨兮，途泞溺而难遵……前车覆而未远兮，后乘驱而竟及。穷变巧于台榭兮，民露处而寝湿；消嘉谷于禽兽兮，下糠秕而无粒……”将上下悬殊巨大的生活作了鲜明的对比，感情沉痛，批判深刻。

赵壹是桓、灵帝时的高才耿直之士，屡聘不出，终老于隐。他的小赋言辞激越、情感炽烈，流传下来的只有影响巨大的《穷鸟赋》和《刺世疾邪赋》。

《穷鸟赋》托穷鸟以自喻，抒发对自己横遭迫害的愤恨和对友人多方营救的感激之情。全文不过一百一十二字，都是规整的四言连骈而成，似信笔挥就，通脱自如，极富艺术感染力。其描写穷鸟走投无路时道：“毕网加上，机阱在下；前见苍隼，后见驱者；缴弹张右，羿子彀左；飞丸激矢，交集于我；思飞不得，欲鸣不可；举头畏触，摇足恐堕；内怀怖急，乍冰乍火。”穷鸟的窘迫情景跃然纸上。

《刺世疾邪赋》也以区区四百字，对黑暗腐败的时政进行了激烈的批判，尖锐辛辣，为赋坛少见。“于兹迄今”情伪万方。“佞谄日炽，刚克消亡。舐痔结驷，正色徒行。妪禹名势，抚拍豪强。偃蹇反侈，立致咎殃。捷慑逐物，日富月昌。浑然同惑，孰温孰凉？邪夫显进，直士幽藏。”又：“所好则钻皮出其毛羽，所恶则洗垢求其瘢痕。虽欲竭诚而尽

忠，路险绝而靡缘……安危亡于旦夕，肆嗜欲于目前。”文辞大胆犀利，直指时弊；愤怒激越之情有如喷发之火，震人心魄。比起僵化堂皇的大赋，这首《刺世疾邪赋》更体现了强劲的艺术活力和迅速发展的生命力。

社会土壤的改变和大赋原本的弊端为赋体的转化提供了充分的发展契机。灵巧自如的抒情小赋时代的到来，结束了大赋近三百年来为主流的创作时代。汉末的抒情小赋正处于文学转型的承上启下阶段，此后，魏晋抒情赋作更是极度兴盛，抒情叙志，咏物言事，多循小赋路式而已。

信仰世界——再造传统

东汉时期是我国思想信仰史上的重要时代，这不仅是因为儒学与谶纬迷信的结合带来了新的变化，更重要的是在这一时期中国出现和形成了后来影响深远的两种宗教—佛教和道教。正是由于这两种信仰的传入、形成和发展壮大，中国古代信仰史上才出现了错综复杂的儒、释、道三家的信仰之争。

佛教东来

世界三大宗教中佛教是最早传入中国的。两汉之际，佛教东来，茫茫乱世，异域之教的传入无疑是对中国本土信仰的补充和冲击，但当时它的波及面还十分有限。

佛教究竟何时传入中国的，文书记载不一，强测附会者也颇多，传说纷扬，有的甚至添染了神话色彩。加上魏晋以后，为与道教一比地位的高低，佛教信徒往往吹嘘着把佛教传入的时间尽可能地提前，汉代以前的各个朝代都被拈来纠缠了一番，甚至于还有“三五之世”已知佛教的无稽之谈，此说纯属子虚乌有。佛教传入中国的可靠年代，是在公元1世纪前后的两汉之际，而且此间西域成为佛陀思想东传的走廊。

自武帝时张骞通使西域以来，西域各国与汉内地的政治往来和经济、文化交流等一直泽泽不穷。东汉初年，叮叮的驼铃声还回响在蜿蜒的葱岭间，诉说着礼尚往来的友好。张骞探险西域之时，佛教在中亚传播已有一百多年的历史。中西经济、文化交流的友谊之路开通后，佛教也随着络绎不绝的中外使节、商队通过满是异域风情的大道注入中土。但是，在有完备体系和鲜明个性的中国文化面前，任何外来的信仰想要在中国打开信仰的局面、种下虔诚的种子，并非朝夕之间的事，它注定要有一个比较漫长的过程，而且在此过程中它也势必要“入乡随俗”，以部分的自身失却和改变为代价，以换取在儒学独尊又兼收并蓄的国度的进一步发展。

从两汉之际到东汉末年佛教在中国流行开来的近二百年的漫长时间里，佛教在中国的流传仅仅限于少数的贵族人物中，而且是以神仙方术的外衣在上层社会中扩散的。就现存的资料，只有“伊存口授佛经”“楚英王奉佛”“明帝感梦遣使求法”的主要记载。

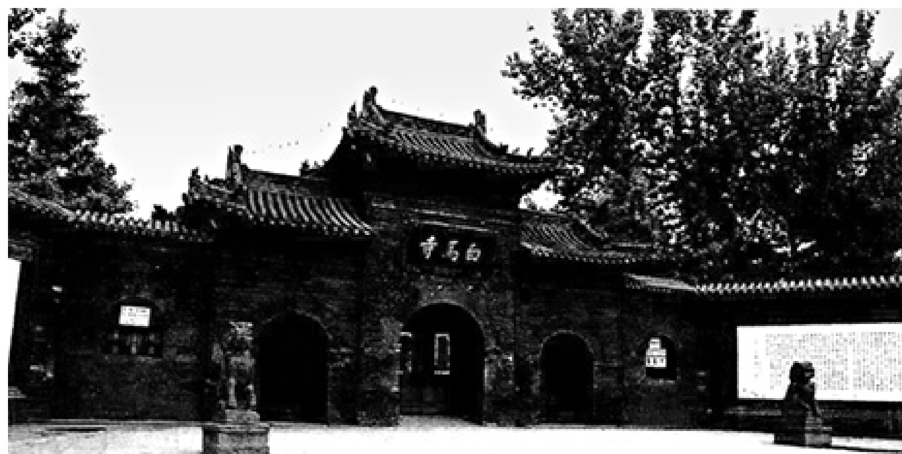
“伊存口授佛经”是公认的佛教传入中国最早的确切记载。《魏书·释老志》云：“哀帝元寿元年（前2），博士弟子秦景宪受大月氏王使伊存口授浮屠经。”此事虽不见于《汉书》，但裴松之在《三国志·魏书·乌丸鲜卑东夷传》的注引中提到了同样的说法，“浮屠”就是“佛陀”的早期译法。史载，公元前3世纪以后，佛教就开始在印度以外的缅甸、斯里兰卡以及中亚、西域一带传播，而大月氏在公元前130年进入大夏（今阿姆河上游一带）地区以前，大夏就曾入侵过佛教盛行的印度西北部地区，因而受大夏人的影响，大月氏在公元前1世纪就已经信仰佛教了，在他们派往汉地的使节和商旅中有佛教信徒是很有可能的，成文佛教法典的缺失也使得佛教的传播主要通过口授进行，这至少说明了佛教在中国已进入了一个知识分子传诵的阶段，并在无声无息中流传开来了。

楚王刘英—已知的中国历史上第一个信仰佛教的上层人物，首开布施之端。作为汉明帝宠爱的弟弟，楚王英信奉佛教不仅“斋戒”，而且“祭祀”。据《后汉书·楚王英传》，刘英“更喜黄学，学为浮屠斋戒祭祀”，与黄老并举说明了佛教初传入的微势弱言。自汉武帝独尊儒术之后，汉初受重的黄老失宠，渐渐与神仙方术、阴阳五行学说结合，在东汉时已经改貌为黄老道术。佛教此时正是被看做一种通过祭祀可以祈求福祥的

方术的。楚王英的信奉一度受到明帝的推崇，当他入缣悔行的时候，明帝下诏称其“诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠，洁斋三月，与神为誓”，并将此诏书传示各封国中傅以示推广之意，可见浮屠之教已成了贵族信仰的一部分。而关于明帝“夜梦金人，遣使求法”的著名事件，虽然“感梦”本身带有神话意味，足以说明最高统治者在此间的态度。

东汉末年佛教的传播由上层走向了下层，“桓帝祠佛”“笮融事佛”“严佛调出家”是这一时期比较著名的事件。从文献记载看，桓帝是后汉第一个信奉佛教的皇帝。梁冀专权、清议风行和党锢之祸使桓帝当朝期间成了多事之秋，而且受炽热成仙欲望的驱使，在崇信黄老的同时也祭祀浮屠。“修华盖之饰”“立黄老浮屠之祠”，只是这时还依然是佛、老并祠，佛教仍被看做是黄老道术的一种，佛陀被当做可以禳灾招福的神祇来祭祀。

笮融可以说是早期信奉佛教的官僚“居士”，在他督管广陵、彭城等三郡的漕粮时，不惜擅断三郡钱粮，“大起浮屠寺，上累金盘，下为重楼”。笮融的崇佛事业与楚王英、汉桓帝时相比，有了很大的发展变化，即出现了诵读佛经、铸造佛像、建立寺院、举行浴佛会和实行施食等活动，“由此远近前后至者五千余人，每浴佛，多设酒饭，布席于路，经数十里，民人来观及就食者万人，费以巨亿计”。佛教已深入到民间。特别是在笮融建立的寺庙里，诵佛念经还可以减免徭役，开启了后来为逃避徭役而入寺为僧尼的先河。



东汉白马寺

而严佛调是有记载的最早的汉人出家僧侣。“敏而好学，信慧自然。遂出家修道，通译经典，见重于时。”他还撰写了中国第一部汉僧佛教名著—《沙弥十慧章句》。

东汉末年的佛事活动以佛经的翻译为主，译者多为在印度或西域学习的僧人学者。永平十年（67）从大月氏请得印度僧人迦叶摩腾和竺法兰，两僧用白马载着佛像和佛经来到洛阳，第二年白马寺在洛阳建成，迦叶摩腾和竺法兰应邀讲经，从事佛经的汉译，这是中国佛经翻译之始，洛阳也成为全国的佛教翻译中心，之后，彭城、广州等地也成为重要的佛教传布地。在众多的译经师中，最有影响的是安世高和支娄迦谶。安世高主要翻译小乘的经典，而支娄迦谶主要翻译大乘理论。大乘与小乘是佛教中的两个不同的信仰派别，在修行目标上，大乘以普渡众生、修持成佛、建立佛国净土为最高目标；而小乘则偏重自我解脱，以证得阿罗汉果为最高目标。

佛经在翻译的过程中，当然离不开汉族地主阶级和文人学士的支持。这时的译经事业虽然没有得到政府的直接资助，但涌现了一批热心佛经翻译的文人，当时洛阳的孟福、南阳的张莲等人就直接参加了佛经的翻译工作。出家为僧的严佛调更是与安息商人安玄合作翻译经典，有名的大乘佛经《法镜经》就是他们共同翻译的。这些热心佛事的人不仅翻译经典，还到处宣布教义，传说安世高就曾经到过荆州、丹阳、广州等地，佛教也传入了中国南部。

可以说，佛教在汉代经西域传入中国的过程中，经过了从口授到经典诵读的阶段，经历了从社会上层向下层转移的嬗变，并在东汉末年的混乱中弥漫开来。这并非偶然，东汉末年，社会危机空前高涨，政治腐败，皇帝无能，夺权斗争异常激烈；横征暴敛和自然灾害使人民处于悲惨的境地，农民起义的烽火渐成燎原之势。从思想上讲，儒学的威严难在、经学与谶纬的合流、迷信思想的泛滥、原始道教的形成等，都为佛教的流传开辟了道路，而且前所未有的移民热潮也促进了佛教的流传。当时中亚地区局势动荡，一些大月氏人、康居人、安恩人及天竺人陆续不断地移居中国境内，他们多留居敦煌、洛阳等地，其中不乏熟悉佛教的安息太子、安世高之流。

佛教在汉末能立稳脚跟，也是与它自身的改变和让步分不开的。从楚王英的黄老、佛陀并祠开始，佛教依附黄老道术的境况未有改变，直到汉末民间信仰力量的壮大。像桓帝那样，用讲究的祭器以三牲来祭祀佛祖，用这样传统的祭祀方法祀佛，表现了佛教在初传入中国时的委曲求全和无奈，也因而有了“汉地佛教”，即汉文化系统的佛教的说法。佛教宣扬弃国离家、超脱世俗苦难的做法显然与修身齐家、治国平天下的至尊儒学产生了矛盾，而在与同样讲究超度成仙、强调忠孝观念的道教争夺思想阵地的斗争中，佛教做出向儒学和道教让步的决策是必然的，也是明智的。后来佛教在中国的曲折发展和几经兴盛都说明了这一点。

牟子《理惑论》是佛教传入中国初期由中国文人学士所写的一本宣扬佛教思想的著作。作者在以问答的形式论述佛教的过程中，大量引用儒家经典而极少引用佛经，说明了中国传统思想从一开始就影响着佛教。这本书拉开了儒、释、道三教争论和融合的序幕，书中反映了儒、释、道三教的矛盾和斗争，表现出了佛教为适应汉地形势而做出的种种适应性的改变和重新解释。

原始道教形成

这一时期，宗教史上的另一件大事就是原始道教的形成。它是以神仙不死之说为中心，在吸纳先秦道家、儒家、墨家、阴阳五行和谶纬神学等思想的基础上，神化老子及其关于“道”的学说，受方士神仙说影响，由黄老道演变而来的一种复杂信仰。

道教作为我国土生土长的一种传统宗教，它在东汉末年产生有其深刻的根源。

东汉以来，统治危机日益严重，整个社会迷信思想泛滥，社会的动荡和生活的无助使贵族和民众都对现实失去了信心，精神世界的终极关怀便渐渐鼓胀起来，道教适时地虚构了一个美好的神仙世界，告诉人们可以通过道德的修养、身心的修炼而成神成仙，在超现实的世界里才能永远摆脱现实社会中存在的种种困难，人们美好幸福的生活最后只能在那超现实的彼岸世界中实现，因而博得了人们的青睐。在黄老道发展为道教的过程中，佛教的东传无疑起了催化和借鉴作用，道家在采用儒家

伦理道德观的基础上，吸收了佛教的因果报应说，学习佛教的仪式经典，最终发展成为了一门独立的宗教。



东汉道教源流图

远古的自然崇拜、三代以来的鬼神崇拜和神仙信仰是道教产生的信仰根源。自然崇拜在我国古代十分流行，日月星辰等自然物都是崇拜的对象。这是在人类力量还相对弱小的情况下，出于对自然的依赖和畏惧而自然产生的思想信仰，这种崇拜为道教所吸收和继承。道教一直保留着某些自然崇拜，并且在其神团中有数不清的自然神。早在殷周时代，人们就已经形成了以上帝、鬼神为中心的敬天祀祖的信仰系统，鬼神崇拜成了新的实力强大的信仰力量。秦汉时代，从皇帝到百姓都以恭敬的态度祭祀鬼神，这种强烈的鬼神崇拜依然为道教所继承和发展。《庄子》中多处对神人、至人、真人等神仙生活和法术作了浪漫的形容；《楚辞》中也有很多关于吐故纳新、导引食气之类的神仙思想；秦始皇和汉武帝对永生和仙人不死药孜孜不倦的寻求更助长了整个社会对神仙

信仰的热心，甚至在肉体死亡后还向往着多彩的仙境，宏大神秘的升仙畅想曲长久地回响在一座座幽闭的墓葬中。而正是这种追求白日飞升、长生不老的神仙信仰后来逐渐成为了道教的基本信仰。

道教讲究召神降鬼、祈福禳灾、修仙养生等道术仙法，这也是对古代巫术及方仙术的继承和发挥。巫术是自然崇拜和鬼神崇拜发展的产物，在春秋战国乃至秦汉时期，巫术活动极为盛行，在社会政治生活中指手画脚，更在民间歌舞降神。

先秦道家思想主要体现在老子和庄子关于“道”的思想上。《老子》说：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，故强字之曰‘道’。”又说：“道生一，一生二，二生三，三生万物”“天下万物生于有，有生于无。”老子的“道”就是混沌未分的原始状态，是世界万物的创造者。庄子进一步认为“道”就是气，是构成万物的材料，“是故天地者，形之大者也，阴阳者，气之大者也；道者为之公。”又说“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死。”道家的这种虚无之道，后来为道教所改造和继承，《太平经》提出了“无气行道，以生万物，天地大小”“无不由道而生者也”的观点。

另外，《老子》避世离俗的“清静无为”的思想，尽管强调“不言药，不言仙，不言白日升青天”，还是被道教巧妙地吸收了，成为道教养生理论的组成部分；《庄子》的神仙思想和修炼指导更被道教奉为经典。“乘云气，骑日月，而游乎四海之外”的至人、“不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙”的神人形象历来为方士、道士所颂扬和向往。

道教的乖巧之处是吸收了儒家的伦理纲常思想，这使得它在儒家势力盛大、讲究礼仪规范的国度里不至于引起上层的反对。《太平经》《老子想尔注》等道教经典都把忠孝作为升仙的前提，所谓“道用时，家家慈孝，皆同相类，慈孝不别”。墨家“兼相爱，交相利”“大不攻小也”等倡导人们相亲相爱的思想都在《太平经》中有所反映。

道教长生成仙的思想来源于阴阳五行相生相克的思想。强调成仙之道，要与“金木水火土”相协调，五行“和则相生，战则相克”，相克则五藏伤，“五藏以伤，道不能治”，而关于阴阳四时、灾异谴告等说法显然受谶纬的影响。

战国以来的方仙道和秦汉时期的黄老道与道教也有着至深的根源。方仙道是方士们将神仙学说及方术与阴阳五行结合起来的神仙理论，主要流行于战国时燕齐等地的上层社会，以祈求长生成仙为修炼目标。从战国中期到武帝时期，方士们与帝王相互鼓吹，掀起了寻求仙药的高潮，方士们昂首挺胸地穿梭于宫廷、诸王府和炼丹房之间，这是一个被成仙思想蛊惑的近似疯狂的时代。

但当美好的愿望在大胆的欺骗中一次次地破灭之后，武帝的一道罪己诏书宣告了方士们宫廷道路的结束。同时，受宠于汉初的黄老之术，由于其清静无为、与民休息的政治之术难以与发展到顶点的帝国气象相适应而失势了，不得不在“无可奈何花落去”的感叹中，适时藏拙，暂放下经世治国的政治热心，把视线转向长生养性的养身之术；黄老学大致产生于战国中期，海滨齐国仍然是它的渊源地，在转向以前，它基本上是一个政治、哲学流派。而此时方士们也不再满足于阴阳五行学说，而对黄老之学产生了新的兴趣，于是，以汉武帝“独尊儒术”为转折点，黄老学和方仙道逐渐结合。面对儒士们对神仙思想的指斥和穷追猛打，一些方士神仙家们干脆打起了道士的名号，托名黄帝、神化老子来宣扬神仙之说，与黄老进一步合流。

当黄老道抬出黄帝、老子向诸侯王说教之时，一度博得了诸侯王的共鸣，奉若神明，“共祭黄老君，求长生福”成为一时风尚。然而黄老道要在贵族中站稳脚跟也非易事。在明帝、章帝之际，当一些诸侯王带着好奇之心走进黄老道的福地洞天顶礼膜拜的时候，却多被牵涉在政治风波中难以自保，于是，道士们仍与其前辈—西汉末方士的遭遇大致相同。一些道徒在得不到上层的支持、黯然神伤的同时，开始挟着符咒和治病的方术又走向了民间。回到了最初的起点，这无形中为道教的产生奠定了民众基础。

然而黄老道终于时来运转了，它得到了桓帝的信仰而开始勃兴，“桓帝事黄老道，悉毁诸房祀”，还多次遣人到苦县（今河南鹿邑东）祭祀老子。这位春秋时代的区区守藏室之史，万万想不到在数百年之后，已经“灰飞烟灭”的自己还能成为至高无上之君，享受帝王的顶礼膜拜。于是以神仙不死之说为中心的黄老道在桓帝的煽动之下，在民间也酝酿起来，正如《水经注·汲水注》所说：“好道之俦，自远方集，或弦琴以歌

太一”。不过，那时社会矛盾已处于炽热化状态，因而民间的宗教活动终究不会按照统治者的意愿去运转，他们往往是以“黄老道”这合法招牌作掩护，进行自己的济世活动。

当此之时，经过长期酝酿，有组织、有道书、有信仰和简单仪式、充分反映我国汉民族思想文化特点的道教组织—五斗米道和太平道应运而生。

五斗米道的创始人就是儒生、沛国丰人张陵，字辅，汉曾任江州令。早年在江苏、浙江等地讲诵《老子》，并作《老子想尔注》。汉顺帝时与弟子前往鹤鸣山。顺帝永和六年（141），自称老子亲授“太上三天正法经”“正一盟威妙经”，并命他为天师。于是张陵亲自订立教规，用符水咒法为民治病，四处传道，辗转二十四个名山福地，广收信徒，势力扩展到关中咸阳一带。凡入道者须交纳五斗米，故称“五斗米道”。道徒以《老子》为经典，于是道教开始定型化，它的第一个教派—五斗米道正式登上历史舞台。

张陵死后，其子张衡继承父业，再传给儿子张鲁。张鲁继父祖之业，大力整顿和发展五斗米道，实行政教合一政策，雄据汉中达三十八年之久。后来张鲁投降曹操，被封为万户侯。其后，他的子孙以江西贵溪的龙虎山作为传教基地，改称“天师道”，渐渐追逐统治政权，失去五斗米道的性质，成为了御用道教的正统。

太平道是由黄老道演变而来的，领袖是冀州人张角，以“黄天太平”为号召。太平道的教义、教规与五斗米道大致相同，主要是用符水咒语、向神忏悔等治病办法和法术吸引群众。它的理论基础直接来源于《太平经》，这是从西汉末年开始到东汉顺帝时经长时间的集体智慧酝酿而成的，对原始道教的创立产生了重要影响。张角在传道的过程中以黄老“善道”教化天下，经过十余年的创教活动，终于建立了一个拥有几十万教徒的道教组织。后来太平道因发动黄巾起义而遭到残酷镇压，从此便销声匿迹了，道教的活动一度受到政府的严厉禁止。

原始道教的形成经历了一个漫长而曲折的历史过程，在近三百年的漫漫长途中，从战国以来方仙道的勃兴、与黄老派的合流、黄老道的曲折历程，直到汉末五斗米道、太平道的相继出现，使道教发展成为有组

织性的宗教体系，之后又经历了数百年的发展，到南北朝时期，道教才真正成为了完备形态的宗教。

附录

大事年表

春秋战国·秦汉

前551年

·孔子（前551～前479）诞生

前510年

·孔子问礼于老子。老子遗有《老子》

前479年

·孔子卒。传世《论语》是孔门师生问答记录

前476年

·春秋时期结束

·中国第一部诗歌总集《诗经》成于春秋时期

·春秋战国之际已有指南针—司南

·春秋战国时期盛行“钟鼓之乐”（1978年在曾侯乙墓出土编钟）

前475年

·战国（前475～前221）时期开始

前464年

·《左传》记事止于本年，成书稍后

前376年

·墨子卒。著有《墨子》

前367年

·赵与韩攻周，分周为二，称西周、东周

前356年

·秦孝公任用商鞅定变法之令

前307年

·赵武灵王始行胡服骑射

前299年

·秦伐楚，楚怀王受骗入秦，被扣留

前289年

·孟子卒。著有《孟子》

前286年

·庄子（约前369～前286）卒。著有《庄子》

前278年

·秦白起克郢，楚迁都陈（今河南淮阳）

·楚辞开创者屈原（前340～前278），投汨罗江殉志

前249年

·秦灭东周，周亡

前239年

·《吕氏春秋》成书，为秦相吕不韦门客编撰

前233年

·韩非（约前280～前233）入秦，被害。著有《韩非子》

前228年

·燕太子丹使荆轲刺秦王，未遂被杀

前221年

·《黄帝内经》成书于战国年间

·《战国策》记事止于秦灭六国

·战国时期已广泛使用铁器

·秦王政称始皇帝，建立秦朝（前221～前206）

前220年

·始皇北巡。全国修驰道，东通燕、齐，南达吴、楚

前219年

·始皇东巡，封禅于泰山、梁父。又南巡

·始皇命监禄开灵渠

前213年

·用李斯建议，下令焚书

前212年

·坑杀方士、儒生

·造阿房宫、骊山陵

前207年

·赵高杀胡亥，立子婴，贬号为秦王

·云梦秦简留存（1975年在湖北出土）

前206年

·刘邦至灞上（今西安东南），秦王子婴降，秦亡

前202年

·刘邦称帝，建立汉朝（前202～公元220），都洛阳

前192年

·发百姓筑长安城

前140年

·汉武帝（前156～前87）建元元年。帝王用年号纪年始于此

·董仲舒（前180～前115），请黜刑名，崇儒术，被汉武帝采纳

前138年

·张骞出使西域

前134年

·初令郡国举孝廉各一人，察举制确立

前115年

·张骞使西域还；西域始通于汉。丝绸之路始畅通

前108年

·朝鲜降汉，汉以其地置四郡

前104年

·司马迁（前145或前135～？）始著《史记》，约公元前93年完成，为中国第一部纪传体通史著作

前100年

·苏武使匈奴被扣，羁留十九年，始归汉

·《周髀算经》约于本年成书

前51年

·汉宣帝召诸儒于石渠阁，讲论五经异同

前7年

·刘歆典领五经，奏上《七略》，为中国第一部目录学著作

8年

·王莽即真天子位，国号新

25年

·刘秀即帝位，建元建武，定都洛阳。东汉始

50～100年

·《九章算术》成书

56年

·起明堂、灵台、辟雍，宣布图谶于天下，谶纬之学成为官方统治思想

57年

·委奴国来贡，汉光武帝赐赠“汉委奴国王”金印

65年

·楚王刘英奉缣帛赎罪，诏还之，令助伊蒲塞（佛教男信徒），中国人崇信佛教见于记载由此始

68年

·汉明帝于洛阳首建佛寺，后名白马寺

73年

·窦固遣班超使西域；西域与汉绝65年，至此复通

79年

·汉章帝诏诸儒会于白虎观，讲论五经同异

88年

·王充于本年前后著成《论衡》

92年

·汉和帝与宦官郑众定议诛窦宪，宦官初用权

·班固（32～92）卒。所著《汉书》开创断代史体例

94年

·班超大破焉耆、尉黎，西域五十多国皆纳质内属

97年

·班超遣甘英使大秦（今罗马）、条支（今伊拉克），至安息（今伊朗）西界而还

105年

·蔡伦发明造纸术，监造出良纸

117年

·张衡（78～139）制造出大型天文计时仪器漏水转浑天仪

121年

·许慎的《说文解字》书成

132年

·张衡创制地震仪器候风地动仪

164～190年

·中国发明瓷器

166年

·马融（79～166）卒。生平遍注《诗》《书》《易》《三礼》《论语》《孝经》

175年

·诏诸儒正五经文字，命蔡邕以古文、篆、隶三体书写，刻石立于太学门外，是为熹平石经

200年

·曹操大破袁绍于官渡

·郑玄（127～200）卒。所著《毛诗笺》《三礼注》影响深远

208年

·华佗（？～208）卒，所发明麻沸散，为世界医学史上最早的全身麻醉剂，又创作医疗体操“五禽戏”

216年

·曹操进号魏王

219年

·张仲景（150～219）卒。撰有《伤寒杂病论》，世人奉为“医圣”

History of Chinese Culture

中国文化简史

风流与盛世

魏晋南北朝隋唐文化简史

王立——主编



北京出版集团公司
北京出版社

目录

魏晋南北朝

一、思想资源——走向多元

儒家裂变

仙道凸显

佛光普照

胡汉融合

二、魏晋风度——中国文化的清流

清谈、饮酒、寒食散

清谈

饮酒

寒食散

任诞行状

狂放

怪异

率真

竹林七贤——魏晋风度的代表个案

三、文学——痛苦的生命体验

建安诗人和建安风骨——悲凉与慷慨

诗人的舞台

建安骚客

才女文姬

玄谈名士——生命中不能承受之轻

效法老庄

人格超越

西晋文人——唯美主义

陶渊明——田园情趣

四、艺术——泽被后世的辉煌成就

佛教对艺术的影响

绘画雕塑

石窟寺庙

书法
五、俗文化
大众娱乐
生活习俗
少数民族的社会生活
隋
昙花一现间的耀眼光芒
唐
一、大幕开启
威震四方的天可汗
科举制——文官制度的缘起
二、唐代的外来文明
四方辐辏之地
眼生迷离的域外宗教
祆教
摩尼教
景教
伊斯兰教
三、诗歌的王国
四唐之划分
宫廷诗和初唐四杰及诗歌的转型
盛唐诗歌
诗仙与诗圣的双重变奏
中唐诗歌
晚唐诗歌
四、唐代佛教的兴衰
唐代君主的狂热崇佛和会昌灭佛
大唐高僧玄奘
大漠深处的莫高窟
五、精神生活的另一指向
永为垂法的书艺
初唐
盛唐

中晚唐
三尺素绢上的丹青世界——绘画
人物画
山水画
花鸟、畜禽画
盛唐之音
雅乐
燕乐
俗乐
六、绚极一时的世俗生活
唐士多风流
诗酒相和
云游四方
也觅红颜
女儿亦展眉
比较自由的活动空间
文化素质
积极参政
婚姻与性的自由
俗人多泛酒，谁借助茶香
饮酒习俗
唐代茶文化
七、千古长安城
恢宏的长安城
壮丽的皇宫
八、方寸间自有天地——唐三彩
九、尾声——换了人间
附录
魏晋南北朝·隋·唐
返回总目录

魏晋南北朝

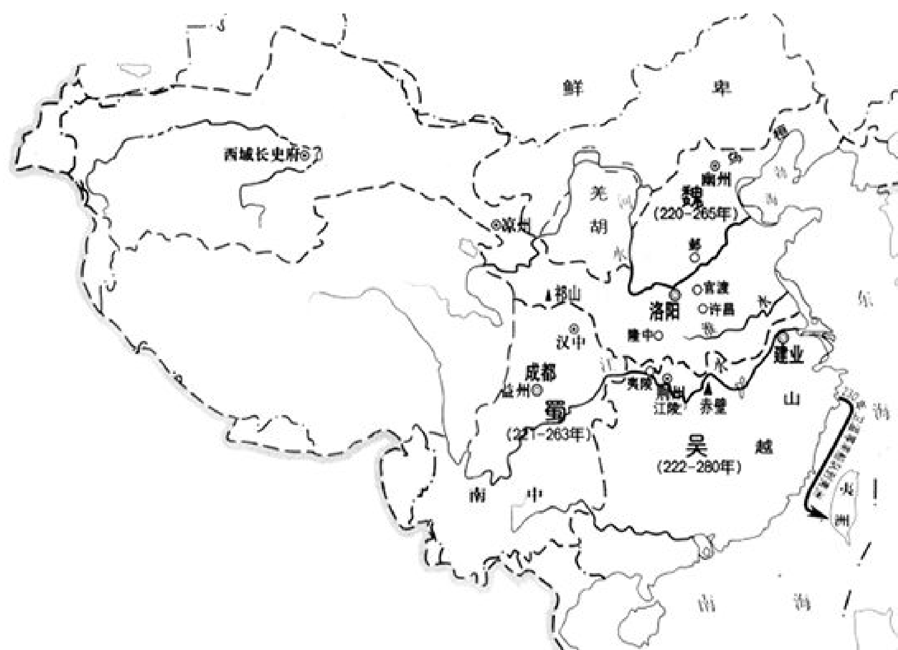
乱世中孕育的多元文化

魏晋南北朝是中国古代的一个乱世，在历史学家眼里甚至是一个黑暗的“战国时代”，仅大规模的动乱就有董卓之乱、八王之乱和永嘉之乱，小规模的动乱更是史不绝书。这些动乱所造成的破坏时至今日仍让人们为之动容。人口锐减、社会凋敝、经济衰退、文化事业几至于毁灭；长安、洛阳两大古都几度在战火中被夷为废墟，黄河中下游高度文明一再遭到洗劫。曹操的“白骨露于野，千里无鸡鸣”的悲凉诗句，以及《晋书·食货志》中记载的“及惠帝以后，政教陵夷，至于永嘉，丧乱弥甚。雍州以东，人多饥乏，更相鬻卖，奔迸流移，不可胜数。幽、并、司、冀、秦、雍六州大蝗，草木及牛马毛皆尽。又大疾疫，兼以饥馑，百姓又为寇贼所杀，流尸满河，白骨蔽野”，都是对这段浸润着斑斑血泪的历史的真实写照。

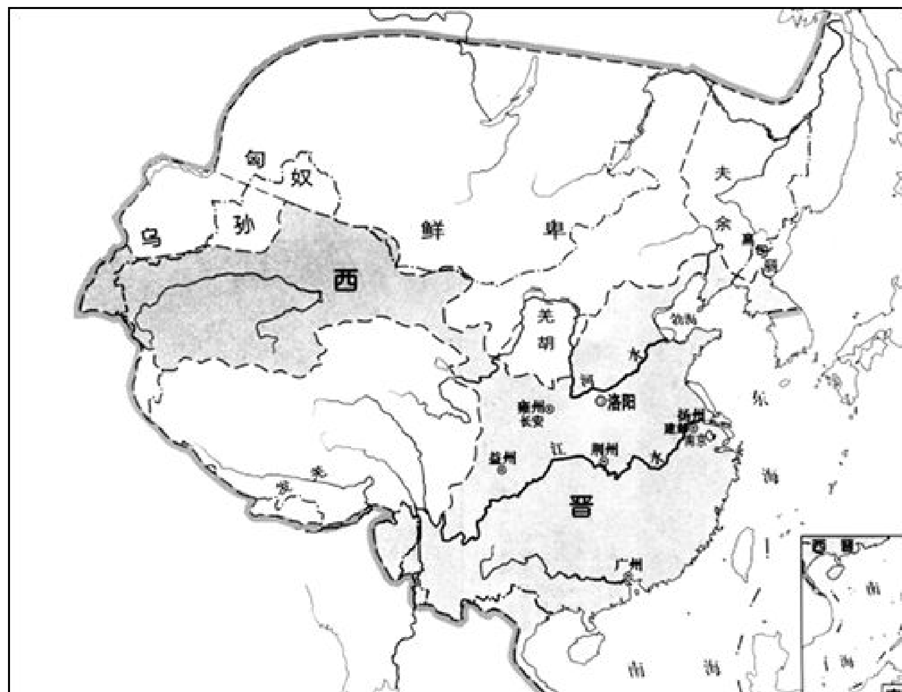
在中国几千年的文明史中，“分”与“合”交替出现。殷商、西周是一元官学时代；东周则离析出多元私学；秦汉又力加整合、几经试验，终于定型为以儒为宗，兼纳道、法、阴阳的一元帝国文化；魏晋南北朝近四百年间（*185～581*），社会支离，一元帝国文化随之崩解，这一时期的文化呈多元走向。概括来讲，魏晋文化是声威远播的大汉与多姿多彩的盛唐两次“合”之间的“分”，它在乱世孕育了自身，又孕育了后来的隋唐文化。

一、思想资源——走向多元

魏晋南北朝是中国历史上社会苦痛、政治混乱的悲剧时代，而在文化史家的眼里，魏晋南北朝却是精神解放、思想自由、文化多元的一个时代。这种多元虽非政治家的刻意加工，却也少不了政治家的重建需要。当时的特殊环境，使知识分子有时不得不屈身俯就，使自己的文化趋向依从政治需要，当然有时也发于自己的内心积淀，做出必要的反动。也正是在这种反动下，社会文化才能有清新的劲风吹过。所谓“乱世出英雄”，不少士人在魏晋乱世牢牢把握了历史的命脉，以乱应乱，成为乱世的文化英雄。



三国时期形势图



西晋时期疆域图

魏晋动乱的大幕是由汉末董卓拉开的，而后先有魏、蜀、吴的三国鼎立，再有西晋、东晋的更替，继之北方有北魏、东魏、西魏、北齐、北周的政权递嬗，在南方则有宋、齐、梁、陈的遥相呼应。总之，在西晋以后的近三百年间，在全国范围始终同时存在着两个以上的政权，多的时候有十余个。南北的分裂尤其明显，长江和黄河流域一直分属不同的政权。在这场空前的历史巨变中，文化赖以生存的生态环境发生了令人瞩目的变化，文化也在积极地寻找着它的历史定位。

世家大族在两汉历史上担任着特殊的角色，但在帝国的专制统治下，世家大族还不足以左右历史的航向，这种潜在的割据势力也没有足够的时间找到独有的理论架构。汉帝国集权政治崩溃以后就不同了，魏晋以降，英雄蜂起，干弱枝强。世家大族崛起，其庄园自成社会，不仅经济实力雄厚，“闭门而为生之具以足”，而且拥有兼宗法、军事、生产于一体的私人武装—部曲。这使得豪门贵族具有参与政权的充分条件，而脆弱的朝廷也不得不依靠并拉拢豪门贵族，以取得他们政治经济的支持。于是，参政以出身门第为首要因素，魏文帝曹丕开始推行“九品中正制”，由士族门阀代表出任州郡“中正”，中正根据家世、才德将辖区人才

列为九品，上报朝廷，朝廷按品级任官。正是这种有利于门阀士族参政的制度，造成了政治贵族化和权力分散的大势。



东晋十六国形势图

庄园经济导致的割据性，弱化了朝廷对学术的干预，而“山岳崩溃”式的社会离析，更令人“悟兴废之无常”，哀“人生若尘露”，连一代枭雄曹操也发出“对酒当歌，人生几何”的苍凉悲鸣，这与乐观进取的秦汉文化精神全然另成格调。至此，新的意识形态已经初露端倪了。

优越的政治地位与雄厚的经济实力，影响到门阀大族的意识形态。他们没有了思想专制的迫压，没有积极仕进的压力，也不必处处仰仗当朝政治的鼻息，因此他们的文艺观和创造性趋向于自由发展和随心所欲。

这种多元化表现在魏晋文化的方方面面：魏晋之世，思想领域主流意识形态失落，儒家文化发生了裂变，传统的经学不再一枝独秀，放浪

形骸的玄学异军突起。同时，儒家因为失去了强有力政权的一以贯之的提倡，给道、佛二教提供了滋生、发展的空间，它们在魏晋时期由幼弱逐步走向壮大。北方各少数民族纷纷骑着战马来到了中原，他们的马上文化和中原传统文化互相抵拒、互相吸收，使中华民族的文化呈现新状态的多彩多姿。

总之，此时历史的成分缺乏向心的综合，却向侧翼大幅度地进出，魏晋文化的一元破碎、多元成长见证了这段分裂并非中国历史里“失落的三个多世纪”。

儒家裂变

即使文化总以社会高层的营养品的形式出现，它也无法独立到社会秩序和物质生活之外，所以分析魏晋的“文治与教化”以及魏晋时期的思想多元，还有必要了解这种文化倾向背后的政治经济要因，同时要明确：尽管儒教、儒学、儒家存在着千差万别，但是它们的联系却千丝万缕。

从长远的历史定位上看，儒家文化不谋求玄深体系、不标榜清高出世、不排除别种文化，只是以一种自然的教化方式普及实实在在的良好秩序和理性精神，既包含着社会政治原则，又渗透着伦理道德规范，平静而有力地起到了安抚人心、稳定社会、维护文明的作用，它是一种似浅实深、似散实精的文化遗产，但是这种宽泛使儒家实际成为一种社会的纪律，在纷乱时代的用处往往很小。这在魏晋乱世同样如此，于是，魏晋文士乃寻觅另外的途径，或者修身养性，或者建功立业。

首先出现的是魏晋儒家的裂变。当然所谓裂变并不像原子弹连续分裂、释放巨大能量来得那么可怕，魏晋文士们更聪明一些，他们知道对儒学釜底抽薪。

经学作为训解或阐述儒家经典的独门学问在儒术独尊的两汉享有“国宪”的地位，尤其是两汉统治者在将经学研究与官禄结合起来的情形下，士人“靡然成风”“咸资经术”，儒术成为做官的阶梯。然而，魏晋间经学

受到了前所未有的冷落，“汉师拘虚迂阔之义，已为世人所厌”“公卿士大夫罕通经业”，非独一般士子“穷经兴趣”大大低落，即便上层统治者也颇有不以为然者。魏帝曹髦巡视太学，居然以经学史上一系列自相矛盾的问题反复诘难经师，令经师瞠目结舌，这与汉代帝王亲临太学讲经恰成反照，生动体现了时代的价值转移趋向。在这种态势下，经学的没落也就不可避免。

与经学式微相联系的是名教危机。名教，即以正名定分为主要内容的礼教，是儒学体系中至关重要的内容。它以儒家哲理化的伦理学说为内涵，以承继西周宗法礼制的程式化礼仪规则为形式，具有教化与制约相统一的特征。两汉是名教定型时期，其标志便是“三纲五常”的提出。名教的伦理规范和礼仪程式全然围绕“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”以及“仁义礼智信”展开。然而，魏晋南北朝间社会动荡的风暴使纲常名教受到空前的冲击。与儒学失落同步，名教在魏晋南北朝时期陷入深刻的危机之中。

名教危机的第一标志在于名教的道德哲学受到全面挑战。“君臣父子，名教之本”，而恰在君臣、父子伦常问题上，名教受到严重挑战。

在这个问题上有太多的例子可以证明，曹操为丞相时曾采用有名的“魏武三诏令”求才，直言不讳地称有才的不必有德，只要有治国用兵之术，即便不仁不孝仍可拔用，这是对两汉儒家重伦理纲常的反动。他还曾公开说道：“若天命在吾，吾其为周文王矣。”魏晋名士、“竹林七贤”之一的阮籍所著《大人先生传》说：“君立而虐兴，臣设而贼生。坐制礼法，束缚下民。”依据阮籍的理论，无君无臣，天下太平，而一旦君臣设立，天下万弊丛生，这无疑是对名教君臣理论的沉重打击。东晋鲍敬言对此的抨击更为激烈，以为“古者无君，胜于今世”，力主取消国君，建立“无君无臣”的乌托邦社会。由阮籍、鲍敬言所伸张的非君论构成中国政治文化中与专制主义理论针锋相对的反文化思潮，它不仅惊世骇俗地引发当时士人更为深刻反省现实的不合理，而且将其移波流泽，亘于后世。

名教之本的父子理论“父为子纲”也遭到魏晋人非议。孔融曾与祢衡交谈：“父之于子，当有何亲？论其本意，实为情欲发耳。子之于母，亦

复奚为？譬如寄物瓶中，出则离矣。”这类言论在礼教盛行的汉代是不可想象的，更何况是出自孔子后裔之口。

阮籍目光颇为犀利，他特别注意到名教道德哲学全然以儒家经典为依据，故对六经礼律的批评毫不留情。他说：“六经以抑引为主，人性以从欲为欢。抑引则违其愿，从欲则得自然，然则自然自得，不由抑引之六经，全性之本，不须犯情之礼律。”

阮籍的“自然”哲学反映了当时士人的行为方式，《世说新语》记载了其时名士“皆以任放为达”，追求感官刺激甚至散发裸身以饮。“竹林七贤”中的人物也留下了许许多多张扬个性、漫越礼法的精彩故事。时风所趋，儒学陷入前所未有的困境，这是当时礼法废弛的原因和结果。

假如说儒家礼教对妇女桎梏最严、压抑最深，那么，魏晋南北朝相当程度的精神解放便是这一时期名教危机至关重要的内容。当时的妇女一反“妇德”，游山玩水，饮酒谈玄。常见到的是山阴公主的一个例子：山阴公主，淫恣过度，谓帝曰：“我与陛下，虽男女有殊，俱托体先帝。陛下后宫数百，我唯驸马一人，事不均平，一何至此？”帝乃为立面首左右三十余人。《世说新语·排调》中记，王浑当着妻子的面夸奖儿子，没想到得到的回答是：我若跟小叔子婚配，生的儿子肯定比你的儿子还好。其无视名教礼法，可见一斑，更不用说该书中“任诞”一类人物的言行了。

经学式微、名教危机，标志着儒学陷入困境，所谓“儒者之风益衰”“为儒者盖寡”，所谓“百余年间，儒教尽矣”，皆描绘出儒学式微的情景。儒学的式微，是坏事，也是好事。坏当然是就儒学自身的发展而言，而好则是指其式微有利于其他思想文化的发展。于是，随着儒学信仰危机的深化，儒学与道、佛融合，以及矻矻的文人们对人生意义的探求，把魏晋思想引向玄学。

“玄学”之名来源于《老子》“玄之又玄，众妙之门”，又以《老子》《庄子》《周易》这三部典籍作为依据文字，有着颇浓的道家思想氛围。但就其学术精神，特别是就其思辨的理性化和条理化而言，却又表现出受董仲舒以来儒学理论架构的影响。同时，其消极无为的思想，本来就与佛学的悲观厌世存在着很大程度的契合与相通，加上佛教在中国

化的过程中，大量借鉴道家思想阐释佛教，于是佛教也很快融入到玄学之中。

“有晋中兴，玄风独振”，魏晋玄学是儒、释、道三家思想第一次碰撞的产物，某种程度上已呈现出圆融三教的迹象。作为一种时代文化思想，熔儒、释、道于一炉的玄学，其主体风貌与两汉经学大不相同，其文化指归也迥异。两汉经学着眼于王道秩序的建构，而玄学则可以说是其反动，表现出“解构”的特性；两汉经学，特别是以董仲舒为代表的“天人感应”论尚未脱离原始文化宇宙生成论的胎记，而玄学自诞生之日起即表现出思辨的、理性的、某种程度上可以称之为“纯”哲学的倾向，在深邃思辨之后，玄学家们对宇宙的认识已提升到本体论的高度。这说明，玄学虽是以仙气十足的道教、因果报应的佛教以及神学化的儒学为基础建立起来的，却已部分地剔除了其迷信的糟粕，表现出理性的文化个性。它在空前的广度和深度上、在现实生活中实践庄子学说中的人格理想，将那种轻人事、鄙事功、任自然的价值观植入中国知识分子的心中，铸造出摆脱儒学伦理特性的审美的文化心理结构。当时及后人都呼之为“学”而不称之为教，就不能不说是它超越三教之处。

魏晋玄学的兴起，与具有分散、自成一统的门阀士族庄园经济有着紧密的联系。士人重视个体，而非国家代表的总体利益。此种思想趋向推动当时士子热衷于注重个体人格独立的老庄学说，并在综合儒道的基础上加以阐发。应该说，魏晋初的士子还是执著于儒学“立功、立德、立言”的“三不朽”的价值理论的，然而建功立业的理想终究无法战胜人生的无常，儒学的道德规范和人生准则在魏晋政治斗争的洪流中显得苍白可笑，于是文人士大夫纷纷皈依老庄，玄虚之学成为自我解脱的紧要途径，玄学在魏晋兴起也就成为必然。也正因如此，魏晋玄学在当时文士的著作和作品中表现出思辨性、独特的审美性、偏重山水玄趣和对理想人格的追求。

尽管儒学裂变，但却没有中断其发展。孔子的地位及其学说经过玄、佛、道的猛烈冲击，脱去了由于两汉造神运动所添加的神秘成分和神学外衣，开始表现出更加旺盛的生命力。就魏晋南北朝的学术思潮和玄学思潮来说，都在一定程度上反映了当时一部分知识分子改革、发展和补充儒学的愿望。他们不满意把儒学凝固化、教条化和神学化，故提

出有无、体用、本末等哲学概念来论证儒家名教的合理性；他们虽然倡导玄学，实际上却在玄谈中不断渗透儒家精神，推崇孔子高于老庄、名教符合自然；此时期虽然出现儒佛之争，但由于儒学与政权结合，使儒学始终处于正统地位，佛、道二教不得不向儒家的宗法伦理作认同，逐渐形成以儒学为核心的三教合流的趋势。

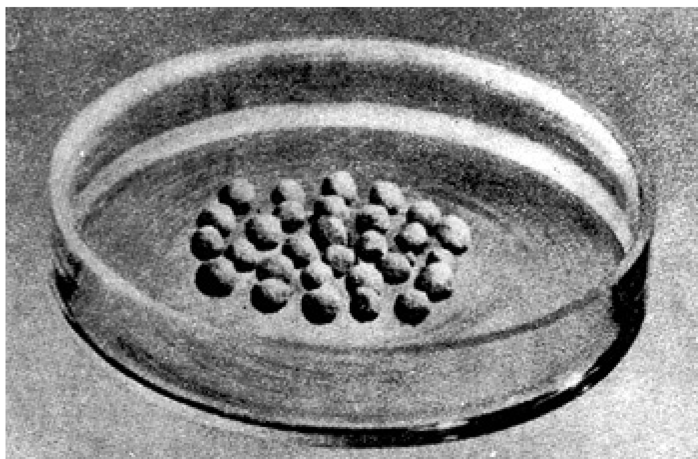
总之，玄学的发展使魏晋六朝成为“中国周秦诸子以后第二度的哲学时代”，其思辨成就也为隋唐佛学和宋明理学所继承。

仙道凸显

魏晋儒学的式微给道教的发展创造了良好的环境。魏晋南北朝时期的“忧生之嗟”，不仅是玄风蔚然的社会心理基础，而且成为宗教赖以滋生的气候和土壤，东汉开始酝酿的道教此时全面展开，蔚为一大宗教派别。

从东汉道教的诞生到魏晋南北朝，属于道教的创建和改造时期。这个时期的主要特点是，民间的比较原始的早期道教逐渐分化，并向上层化的方向发展，使得与当时农民起义相结合的民间早期道教逐步被改造，并转化为维护封建统治阶级利益的上层化的士族贵族道教。

魏晋时期的道教教派除了五斗米道和太平道，还有葛洪创立的金丹道，主张长生成仙的唯一秘诀是炼服金丹；创立于晋代的灵宝派，奉元始天尊为教主，以《灵宝经》为首经。此外还有众多的杂道派，如依托帛和的“帛家道”、李阿的“李家道”、孙恩的“紫道”等。



道教丹丸

南北朝时，北魏太平真君年间（440～451），嵩山道士寇谦之在崇信道教的太武帝的支持下，自称奉太上老君意旨，“宣吾新科，清整道教，除去三张（指张陵、张衡、张鲁）伪法，租米钱税及男女合气之术”，制订乐章诵诫新法，“专以礼度为首，而加之以服食闭练”“佐国扶命”，辅侣北方太平真君，代张陵为天师，是为北天师道。在南朝宋明帝时，则有庐山道士陆修静，“祖述三张，弘衍二葛（葛玄、葛洪）”，搜罗经诀，尽有上清、灵宝、三皇等派经典，遂“总括三洞”，汇归一流，又依据封建宗法思想和制度，并仿效佛教修持仪式，广制斋醮仪范，以改革五斗米道，“意在王者遵奉”，称为南天师道。与此同时，道教逐步形成一套完整的宗教仪式和斋醮仪式，道德教义、经书典籍、修炼方术也日趋完备。道教徒也业已在固定的宫观修行，形成按教阶组织起来的道士集团。梁朝的陶弘景继续吸收儒、释两家思想，充实道教内容，构造道教神仙谱系，叙述道教传授历史，主张三教合流，对以后道教的发展影响至大。经过他们三人的整顿和改造，道教作为一个完整意义上的宗教流派至此基本定型。

作为宗教的一大流派，道教具有宗教的一般性特征。它所信仰和崇拜的神仙无非是外部力量在人们头脑中的虚幻的反映，然而，道教毕竟生长于中华文化土壤，具有同其他宗教不同的本土性特征，而正是这种不同于其他宗教的本土性特征，使道教具有独特的文化功能。在理想追求层面上，它以“长生不老”的追求满足了人们惧死乐生的心理愿望，它

所营造的“神仙乐园”满足了人们对社会和谐安乐的追求愿望；在社会涵盖面上，道教不同于玄学的上层性，也不同于一些只在下层民众中流行的民间杂散教派，而是具有一种广泛的适应性。北周时道安《二教论》说道教“一者老子无为，二者神仙饵服，三者符箓禁厌”，是一个包括了宗教化的道家学说、神仙说和修仙方术以及民间疗病去灾的鬼道在内的多层次的宗教体系。在教团组织上，道教分为上层神仙道教和下层符水道教两大层次：神仙道教以长生修仙为本，主要在皇帝、士大夫中间活动；符水道教以治病祛祸为务，适应了下层人民的需要。多层次的宗教内涵以及组织、传播方式使道教适应了不同阶层的喜好、需要及文化水平，而广泛的适应性又反过来强化了道教的内在生命力。



南朝辟邪

多方面的文化功能使道教在长远的时空中植根于中国社会，强韧地存在与发展着。中国文化中自有一支道教文化，民俗、民风、文学、科技、建筑甚至政治斗争都不可避免地染上了道教文化的风采。

佛光普照

魏晋时，佛教与中国文化的冲突，主要凝聚于伦理纲常和夷夏之辩两大焦点。

伦理纲常是中国传统文化的内核，其中“孝”至为关键。“孝”的根本原则是“善事父母”，因此，子女必须珍惜自己的皮肤，“身体发肤受之父母，不敢毁伤，孝之始也”，并且“不孝有三，无后为大”。但是，佛教徒出家要剃头发、不婚配，要将自己的身心性命皈依佛、法、僧三宝，这都有违于儒家的伦理纲常，自然要受到儒家的非议。根据儒家观念，“孝”与“忠”统一不可分割，“忠”是“孝”的放大。《孝经》言“以孝事君则忠”，《战国策》说“父之孝子，君之忠臣也”，然而，佛教却有“不敬王者”的传统，认为出家者为“方外之宾”，与现实社会不再有联系。既然身处方外，“迹绝于物”，自然也要“变俗”，不再受世俗礼法道德的限制，所谓“礼敬王者”的礼制遂不应加于佛门之上，跪起之礼也不应强加佛门。“无君无父”的观念，不只下层人民难以接受，连上层统治者也难以容忍了。



五百强盗成佛图

佛教不仅因其违背伦理纲常与中国传统文化发生激烈冲突，而且因其文化的外来性，遭到中国传统的夷夏观念的强有力的抵拒。“华夏”与“四夷”有别的观念早在夏、商、周三代就开始形成，到了春秋时

代，“夷夏之防”的民族意识随着周王室的衰落、四夷落后民族的纷纷涌入中原而强化，在“南夷与北狄交，中国不绝若线”的严峻形势下，中原农耕文明的强烈的“华夏意识”、华夷“内外有别”的观念本能地爆发出来，即所谓“内其国而外诸夏，内诸夏而外夷狄”。因而，春秋时代的“尊王攘夷”之举作为“春秋大义”历来被儒家所称道，并作为一种文化传统得到继承和发扬。在魏晋时期，荀济、北魏太武帝、何承天以及顾欢都从民族性的角度排斥过佛教。



北魏金佛像

佛教不仅受到传统伦理观念的抵制、夷夏观念的排斥，而且还受到中国本土无神论思想的挑战，范缜的《神灭论》更是从哲学上给佛教以沉重的打击。

为了在汉地生存、传播开来，佛教文化表现出惊人的调适性，即积极依附、融合本土文化思潮，改变自身面貌，以适应中华文化的生态环境。

佛教传入中国之时，宫廷里和社会上正流行着黄老之学和各种宗教迷信、神仙方术。由于黄老之学主旨为清虚无为，与佛教表面上相同，佛教就在道术那里找到了相通之处，让道术充当了它的保护伞。据记载，当时的人们把佛教看做黄老之学、神仙方术的一种，释迦牟尼佛也和黄帝、老子一起被奉为大神，而佛教的斋忏仪式由于类似于汉人的祠堂祭祖活动，因此也逐渐为汉朝皇室所接受。另一方面，佛教为了宣传的需要，也往往迎合神仙方术之士，兼采占验、治病、预卜吉凶等手法。佛教在传入中国之后，相当长的时间都是依附于当时流行的道术而存在，并作为道术的一种而传播的。此外，佛教还积极针对当时的玄学、儒学进行改造和文化整合，并且在政治理论上竭力迎合儒家伦理道德观念，使之符合广大人民和统治者的意志。因而，佛教在魏晋南北朝时期得到了发展。



魏晋新疆佛像

佛教在魏晋时期得以广泛流传，一方面是由于它为了在中国立足生根，表现出强烈的调适性，对义理、传播方式等做了改造，另一方面，也是由于其自身理论建构适应了当时的需要。



鎏金铜佛像

魏晋南北朝的动乱不已，使人们普遍感到“人命若朝霜”“人生若尘露”，强烈的生命忧患意识压迫着人们，玄学为相当一部分士人开拓出超越有限、进入无限的玄妙之境；道教使人们在对“神仙乐园”的向往和“长生不死”的信念中得到精神满足；从印度东来的佛教则又为人们开辟出了精神解脱的新天地。

首先，佛教为人们创造了各种大慈大悲、济世救民、威力无边的“救世主”，这便是观世音菩萨、弥勒佛、阿弥陀佛等菩萨和佛。《法华经·观世音菩萨普门品》宣扬“若有无量百千万亿众生诸苦恼，闻是观世音菩萨，一心称名，观世音菩萨即时观其音声，皆得解脱”，《正法华经·观世音普门品》也说：“若有众生，遭亿百千万姟困厄、患难，苦毒无量，适闻光世观世音菩萨名者，辄得解脱，无有众恼。”这对于朝不保夕、身陷苦难中的民众不啻为绝处逢生。唐道宣在《释迦方志》卷下中说：“自晋、宋、梁、陈、魏、燕、秦、赵，国分十六，时经四百，观音、地藏、弥勒、弥陀，称名念诵，获其将就者，不可胜计。”佛教传播之速可见一斑。

其次，佛教的“轮回说”主张人死是必然的，但神魂不灭，人死之后还有来生，来生的形象与命运由“善恶报应”的原则决定。与道教、玄学相比，可谓疗效独到。长生不死、得道成仙是道教对人们的最大诱惑，然而长生不死是不可能的，这是道教在实践面前的最大障碍。释道安从道教长生不死的悖论出发，非难道教“纵使延期，不能无死”；玄学以“道”的追求为人们提供了精神解脱的路径，但对于人的生死存在问题也提供不了什么完美的回答；而“轮回说”的说教承认人的肉身必灭，人的灵魂经过轮回还能“随复受形”，大大削减了人们对死亡的恐惧。同时它的“因果报应说”，既使人们以为今世的苦痛是前世的恶果，从而不得不认命，又蛊惑人们为来世的好运做善的努力，骚动情绪大为消除。“轮回说”关于生死问题的新解释，给人耳目一新的感觉。

佛教教义本身具有如此的诱惑力，另一方面，在魏晋乱世佛教能够给人以战胜恐惧、逃避困难的精神力量，填补人的精神空白，加上统治者也希望以此为精神武器来巩固地位，因而“王公大人，观生死报应之际，无不懅然自失也”，“通人”亦“多惑焉”，以至“竭财以趣僧，破产以趋佛”。上至贵族，下至民众，盛况空前。

佛教在魏晋南北朝间的广泛传播，有两种重要物化成果。其一是寺院的广为兴建，所谓“天下名山僧占多”“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”；其二是巨型石窟造像。在今甘肃、陕西、山西、河南、新疆、四川等地保存下来许多石窟和数以千计的佛像。最著名者为甘肃西部的敦煌莫高窟、山西大同的云岗石窟以及河南洛阳的龙门石窟。此外，还有甘肃炳灵寺石窟、麦积山石窟等。

佛教在中国的发展提出对佛经译文质量的较高要求，于是有中土僧侣的西行取经。著名者为后秦法显，他历时十三年，遍及南亚，取归佛经，译出《大般泥洹经》等五种，又记述旅行经历，成《佛国记》（亦称《法显传》）。在法显西行取经后两年，鸠摩罗什从中亚来华，译出佛经九十八部。他精通梵文和汉语，所译佛经既能符合原经旨意，保存“天然西域之语趣”，又与中国传统相应，文圆意通。

在中外僧人的共同努力下，佛经大量译出，注疏讲经之学也随之发展，在这一过程中，佛教逐渐中国化。东晋佛学大师释道安总结了汉代

以来的禅法与二系学说，其弟子慧远一方面强调佛法是“不变之宗”，著《沙门不敬王者论》，维护佛教对政治的超越性，另一方面又调和佛学与儒学名教的矛盾，用佛学融合儒玄，这是印度佛教演变为中国佛教的一个开端；竺道生则倡言“一阐提皆得成佛”之说，认为“一阐提”（“断善根”的音译，意指恶人，难救药之人）也可以修炼成佛，并首创顿悟成佛说，这使得佛教赢得更大普及性，开出佛学中国化的理路；南朝梁武帝则以“菩萨皇帝”身份，提出“三教同源”说，把儒、道、佛三教始祖孔子、老子、释迦牟尼并称“三圣”，认为三教可以相互辉映。此后不久，一个中国化佛教宗派—天台宗在浙江天台山创立，这标志着中国佛学走上独立发展的道路。

佛教在魏晋南北朝的兴盛与统治者的大力提倡颇有干系。佞佛尤甚的是南朝帝王，如宋文帝、齐文宣王、梁武帝、陈武帝、陈后主等人。其中梁武帝曾广建佛寺，带头吃素，扶植寺院经济，一次布施寺院往往千万以上，他还四次舍身同泰寺为“寺奴”，每次都由百官用“钱一亿万”将他赎回。

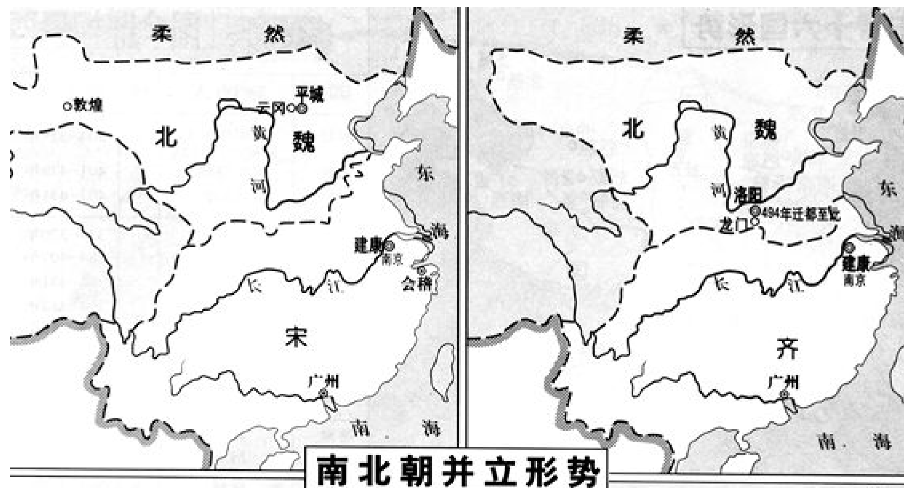
有佞佛者必有灭佛者。一方面，儒士从护卫名教出发，著文斥佛教“使父子之亲隔，君臣之义乘，夫妇之和旷，友朋之信绝”。另一方面，有的帝王为了保证朝廷赋役，伸张中华王道正统，起而灭佛，如北魏太武帝诏令坑杀沙门、焚毁寺院、没收寺产。北魏后期诸帝重新佞佛，北周武帝遂再禁佛、道二教，又下诏灭佛，使“释子减三百万，皆复军民，归还编户”，增加了国家财赋兵役来源。北魏太武帝、北周武帝的灭佛与以后的唐武宗、后周世宗灭佛，合称“三武一宗灭佛”，佛教史上则称“法难”。而从中华文化的总体进程论，则是儒、释、道三教彼此消长及社会政治经济矛盾运动的产物。

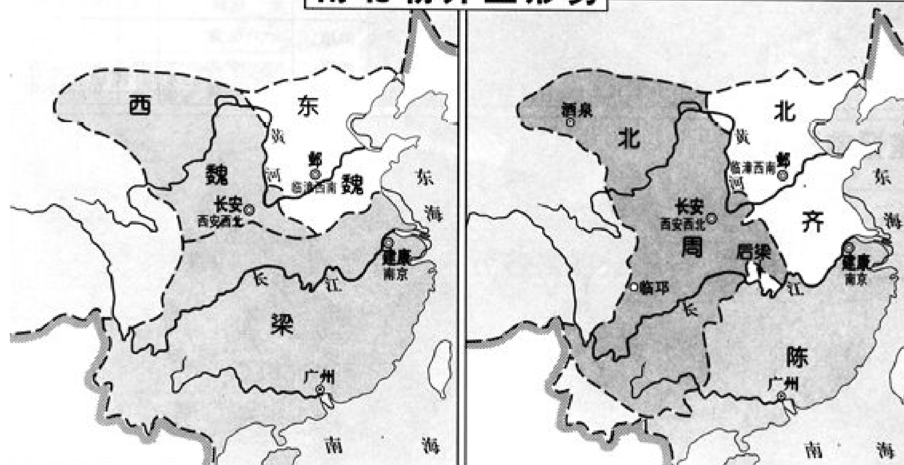
胡汉融合

魏晋南北朝时期虽是政治乱世，在文化效应上却促成了文化融合。首要表现是在融合道教、佛教的基础上产生了区别于先秦及两汉经学的玄学，这一文化融合，发生在哲学层面上，是外来文化与本土文化冲突

和融合的表现。儒、佛、道三家思想的融合导致了“三教调和”论的出现，并在南北朝时期得到越来越多的响应，使得三教中的精英人物彼此交往、琢磨切磋，在谋求教礼上相通的同时沟通三教、消弥隔阂，形成文化向心力。其次是民族文化的融合，即周边少数民族文化与汉文化间的交融。

经过夏、商、周至秦、汉约一千八百年的发展，一个以汉族为主体的多民族国家初步形成，魏晋南北朝近四百年间，则是继此之后又一次更大规模的民族迁移和民族融合高潮。北方及西北、东北的匈奴、鲜卑、乌桓、羯、氐、羌等少数民族由于气候的变冷而纷纷南侵，先后进入中原，建立政权，形成了中国历史上所谓的“五胡乱华”之势。这些少数民族，虽有着各不相同的文化特质，但游牧的社会结构和彼此的邻近，又使他们的文化特质表现出某种层面上的一致性，特别是与重传统的汉文化比较起来，其清新之气可谓扑鼻而来。南方及西南的越、蛮、奚、俚、僚等族也与汉族发生交互关系，游牧或半农半牧民族的“胡”文化与中原农耕人的“汉”文化长时间交会，并在冲突中走向融合。





南北朝并立形势图

所谓文化冲突，其实质是不同性质文化之间的矛盾性的外化。文化冲突有一大前提就是不同性质的文化在一特定的文化场内相遇，发生碰撞。在魏晋就是草原游牧民族的“胡”文化与中原地区农业社会的“汉”文化发生冲突和碰撞。“五胡”入华之后，草原游牧民族文化与农业民族文化之间的“文化距离”导致胡、汉文化质的差异性，双方在碰撞、调整、适应的过程中趋于一体化。这种一体化的过程既表现为胡文化的“汉化”，也表现为汉文化的“胡化”。

对于“胡”文化来说，当他们突破自己赖以生存的文化环境、越过农牧分界线，进入到直接面对汉文化的前线时，就自然而然地转化为一种低势能文化，因此，抛弃旧质以适应新的农业文明环境是首当其冲的急务。然而，在胡文化解体的态势面前，胡人中一部分人不可避免地产生

守旧心态，竭力维护被摇撼的游牧文化根基，如拓跋焘杀贺狄干，是因为“见其言语衣服类中国，以为慕而习之，故忿焉，既而杀之”。入迁内地的胡人表现出强烈的“扬胡抑汉”倾向，《北史·高昂传》云：“时鲜卑共轻中华。”以“汉”字构合成形形色色带侮辱性的恶称便是“轻中华”的表征之一。陆游《老学庵笔记》言“今人谓贱丈夫曰‘汉子’，盖始于五胡乱华时。北齐魏恺自散骑常侍迁青州长史，固辞之。宣帝大怒曰：‘何物汉子，与官不就’此其证也。”“抑汉”与“扬胡”同时并存，胡人被尊奉为“国人”，在政治上、经济上享有多方面特权。



晋代青磁羊形烛台

然而，在先进的汉文化的包围下，胡人中“守旧派”的抗拒终归是徒劳的，与游牧生活相隔离的中原胡人终究被纳入“汉化”的轨道。

胡文化的汉化，其表现是多方面的，制度文化的封建化、思想意识的儒学化、社会生活的农业化等，都是显例。就其途径而言，则可分为上层和下层两种。上层是指胡族统治者通过行政手段强制实行汉化政策。后赵的石勒、前秦的苻坚、后秦的姚苌等统治者都曾在这方面作过巨大的努力。他们通过征聘任用汉族士大夫、宣传儒学思想等方法达到汉化的目的。苻坚就是这样一位杰出的人物，他尝试融合各族，统一全国，尽管由于条件不成熟而失败，但功不可没。公元5世纪初统一北方的鲜卑拓跋氏，更在其民族儒化、汉化上有突出举动。还在魏道武帝时

期，拓跋珪就通过征聘、使用汉族士大夫，与儒家政治勾通关系，至魏明元帝拓跋嗣到魏献文帝拓跋弘时期，拓跋族上层集团的儒化已达到一个新的水平。儒家文化的渗透，使北魏统治层中产生了许多儒者兼拓跋贵族的人物。北魏孝文帝元宏是推进鲜卑拓跋族汉化的英俊人物，他在民族融合的条件日趋成熟时，坚决果断地实行汉化改革。他不顾群臣的反对由平城（今山西大同）迁都洛阳，规定南迁的鲜卑人不准返回平城，一律在洛阳入籍，死后也必须葬在洛阳，甚至将皇姓的拓跋也改为元，对最终从文化和心理素质方面消除民族隔阂起了重大作用。此后，北镇军人政权虽然掀起反汉化的潮流，但客观上造成更广阔、更深刻的汉化。

由于胡文化的汉化不是以本族经济文化发展为动力的文化迁演，而是在汉文化环境的规范下，以政治需要为动力的文化转型，因而，统治集团的儒化往往走在全族汉化的前面，从而为胡文化的整体性汉化创造前提条件。

胡文化“汉化”的下层途径，是指少数民族的百姓在随统治者南迁之后，与汉族百姓杂居，习用汉语，沐浴于汉文化之中，于潜移默化之中接受汉文化。与前一种相比，下层人民的汉化更体现出自觉性。胡人的两性观念本来颇为开放，“女儿自言好，故入郎君怀”，但在汉文化影响下，也出现男婚女嫁有待于“父母之命”的观念，如北朝乐府《折杨柳枝歌》咏道：“问女何所思？问女何所忆？‘阿婆许嫁女，今年无消息。’”说明儒家的贞操观念开始影响胡人。

在胡文化“汉化”过程中，儒生士大夫扮演了关键角色。十六国与北朝时代，大批北方汉族儒士纷纷出仕胡族政权，他们以《孟子·滕文公》中“用夏变夷”的思想为指导，建构与农业经济相适应的汉式统治结构，宣传儒学，提倡文教，努力改造胡风胡俗。

汉族儒士改造胡文化的主要途径是以胡族上层为中介，倡导儒学，建设汉式政权组织以及与农业社会相适应的经济制度；倡兴文教，打击保守贵族势力，努力改易“胡风国俗”。通过汉族儒士与儒化了的胡族上层统治者的共同努力，使北方胡族政权对儒学的重视较东晋南朝有过之而无不及。

各少数民族统治者认同华夏文化之后，往往自称是华夏后裔，反以“岛夷”（海岛上的野蛮人）称呼偏安江南的南朝政权，自觉自愿地接受汉族的政治经济制度和传统思想文化，并以政权的力量推动汉化的进程，进一步影响周边其他少数民族。就这样，形成汉文化发散式的向周边少数民族地区辐射之势，促进汉化和民族融合，形成以“汉”（实际上是以汉文化为主体包容着丰富少数民族文化的混合文化体）文化为内质的巨大文化向心力和凝聚力。正是这种文化上的统一与融合的趋势，成为政治上统一的催化剂，昭示出政治统一的必然趋势，为隋唐大一统时代的到来作好了思想文化上的准备。

二、魏晋风度——中国文化的清流

魏晋风度是一个颇具魅力的话题。“风度”，对于个人来说，是文化素养与精神状态在言谈和仪表上的反映；对一个阶层来说，则应当是一类人的世界观与人生观通过言论和行为塑造起来的社会形象。之所以一定要在前面加上“魏晋”这个限定，不单单是一个时段的预设，而是因为离开“魏晋”这个广大的时代背景，“风度”无论在合理性上，还是在可爱程度上，都风采难再。它是一种细致到最枝节的生活习惯上的游戏规则，同时包含形而上的玄思与清谈，也关联着最世俗的消费与交往。

当然，魏晋士人的行为也反映出他们无法克服的双重性：他们一方面表现出心神不安和浪漫精神，渴望无限，渴望永恒，另一方面又显现出非常坚定地安于现状；一方面能够真实地表露个人的内心世界，另一方面又要用放浪的行为矫情地掩饰自我存在；一方面能够超然物外、遗世独立，另一方面又囿于世俗，自闭尘网；一方面注重个体生活的独立性，另一方面又摆脱不掉个体生活的无效性。

魏晋文人这种充满矛盾的放浪形骸的生活方式和谈玄尚远的清谈风气的形成，既和当时道家崇尚自然的思想影响有关，也和当时战乱频仍、特别是门阀士族之间倾轧争夺的形势有关。知识分子一旦卷入门阀士族斗争的漩涡，往往就难以自拔。魏晋以迄南北朝，因卷入这种政治风波而招致杀身之祸的大名士就有何晏、嵇康、张华、潘岳、陆机、陆云、郭璞、谢灵运、鲍照等。所以，当时的知识分子有一种逃避现实的心态，远离政治、避实就虚、探究玄理乃至隐逸高蹈就是其表现。这种情况不但赋予魏晋文化以特有的色彩，而且给整个六朝的精神生活打上了深深的印记。

清谈、饮酒、寒食散

“药与酒之关系”曾经是鲁迅一篇关于汉末至晋末问题研究文章中出现的概括，也正是在这篇文章中，鲁迅使用了“魏晋风度”这个词语。酒与药确乎是魏晋之际特有的社会风气和文化趣尚形成的重要因素。

同时，为了实现“大隐于朝”的宏愿，名士们也开始盛行清谈，但是，要真正同政界脱离一切干系也并非易事。于是，名士们不得不用别的方式，来实现“大隐于朝”的宏愿。



拂尘图

清谈

清谈又称玄谈、玄言，是清雅的言谈或者讨论的泛称，又专指以老庄哲学为内容的玄谈。魏晋名士们在官场求生，意识到既然不能实践“沉默是金”的良言，那就述说一些无关痛痒的废话和模棱两可的“玄言”吧。

于是，他们就把自汉朝以来的“清议”之风发扬光大，形成了魏晋时期士大夫阶层的独特风尚—玄谈。

汉代的“清议”，本是征辟察举人才时的基本内容，主要是对候选人的学识、道德和作风进行评论，但是，汉代不少清议之士招致了党锢之祸；魏晋之际，清议的形式被名士们借鉴过来，而让谈论的内容逐渐转换为脱离实务的玄理，后又经过何晏、王弼等人的倡导，把讨论的中心转换成“庄、老、周易，总谓三玄”，发展成为当时的主要思潮。

清谈可不是简单地闲聊天，更不是“下里巴人”的街头巷议，而是内容相当丰富的学术争论。实际上，清谈虽然涉足了高深莫测、神秘难辨的抽象玄虚之学，但它也是一门直接窥视人生本体意义极有情致的学问，是一种“论天人之际”、究有无之理的形而上思辨，一种探求真善美的理性活动。

玄学清谈主要采取了主客辩难的形式，讨论的话题都是随机的、即兴的，从而构成了对人内在智慧、思维水平、精神深度以及辩说能力的最严峻考验，是一种思维和智慧的竞赛。这种玄谈方式极大地激活了人的思辨潜能，锻炼了人的思维能力，唤起了一代名士追求真理、崇尚智慧的热情与风尚。

清谈家们为了显示自己的风流高雅，常常手执由麈尾做的拂尘以助谈锋。“麈”是一种大鹿，据说麈与群鹿同行，摇动尾巴以指挥鹿群的前进方向。手执麈尾的辩手说到激动的时候，挥动麈尾，慷慨陈词，颇有“指点江山，激扬文字”的气概。

激烈的辩论，往往形成一种剑拔弩张的紧张局面，《世说新语》中载孙盛与殷浩的一场辩论，双方情绪激昂，“奋掷麈尾、毛悉落饭中”，但是，正如同下棋时高手过招，只会更加引发交锋双方的相互敬意。清谈中纵然有激烈的争论也不过是一种“理赌”罢了，之后仍旧是挚友。

这种“争而不伤”的宽容是清谈家们共同遵循的游戏规则。正是这种对“理”的执著，使他们不去在乎个人在辩论上的得失。其实，名士们仅仅是把这种口舌的较量看做了一种“游戏”，他们从中体会到的是思辨之乐，从而把单纯的清谈提升为心调意畅的审美活动。这也正是嵇康在诗

中描绘的“乘云驾六龙，飘飖戏玄圃”的意境。

饮酒

酒似乎一直是文人墨客须臾不能离身的东西，诗人用它来找寻灵感，将军可用它来鼓舞士气。建安时期，曹操一句“何以解忧，唯有杜康”，真实地体现出酒之于时人的意义。

饮酒确实可以排遣烦闷，况且酒精比寒食散的毒性小得多，因此借酒消愁成为士人们逃避现实的另外一种手段。著名的“竹林七贤”，大多喜欢酗酒，其中阮籍、嵇康以及刘伶等更是嗜酒如命。刘伶甚至还写了一篇《酒德颂》，把自己对酒的嗜好提升到了理论的高度。

酒之于魏晋名士的重要，深受当时社会风尚的影响。在饮酒派看来，与其以极大的耐心去等待并无太大把握，甚至虚无缥缈的仙境，还不如在眼前的瞬间去寻找永恒。这应该就是及时行乐学说能够大行其道的原因了，也是酒的地位得以凸现的土壤。

《世说新语》载：“张季鹰纵任不拘，时人号为‘江东步兵’。或谓之曰：‘卿乃可纵适一时，独不为身后名邪？’答曰：‘使我有身后名，不如即时一杯酒！’”这位旷达之士的立场可谓魏晋名士的典范。

醉是他们追求的境界，喝醉后，即便做出一些不穿衣服、不戴帽子的怪异举动，也似乎是可以谅解的，而他们则正可以借助别人对醉酒之人的宽容放松自己的性情、缓解过于强烈的精神压力。于是，醉变成他们惯用的一种政治手腕。《晋书》载，阮籍经常酗酒就是为了避开政治风险，因为他深知“魏晋之际，天下多故，名士少有全者”的险恶。他确实如愿了，阮籍的政敌钟会曾试图与阮籍讨论时局，以便从他的话中找到破绽，但是，每次碰到阮籍都见他酩酊大醉，只好作罢。而阮籍为了拒绝将女儿嫁给司马昭之子，竟然大醉六十日，一直昏昏欲睡，弄得司马昭毫无办法。

诚然，作为一群精神贵族，魏晋文人不会仅仅满足于纯粹感观上的享受，醉酒之于他们而言，还具有哲学意义上的审美情趣。体验人与自

然的合一，获得对幸福的真实意想，这时酒文化，被魏晋名士赋予了形而上的意义。

魏晋的名士们总是衷心地希望自己能够与宇宙对话，与宇宙同在，进入一种身与物化、物我两冥的境界，酒正是促成这种夙愿的媒介。正如名士王蕴所言：“酒，正使人人自远”，把人带入一种高远的境界，这也正是刘伶在《酒德颂》中所要极力表明的态度。他借用虚构出来的一位大人先生的形象抒发了自己对游仙境界的追求，在极高的层次上揭示出魏晋文人嗜酒的内在原因。

寒食散

服药是魏晋士人们一种重要的逃避现实的手段。

寒食散又名五石散，主要配料是紫石英、白石英、赤石英、钟乳石、硫磺等矿物质，服用这种药物后，人会浑身发热，十分难受，需要散发热气，应吃冷食，故得此名。据说，带头服药的就是正始名士，其中又以何晏为首，王弼与夏侯玄更是热衷此道。寒食散不是什么滋补的保健品，是纯粹的毒药。如果服食者散发得当，体内疾病或许会随毒热一起发出，如果散发不当，则会五毒攻心，后果不堪设想。

但是，士大夫们竞相冒性命的危险，纷纷效仿，究竟是何样的心态呢？原来寒食散药性发作的时候，人的精神会进入莫名的恍惚状态，心境暂时得以超脱凡世的纷争，进入飘摇的理想世界。这时候，真性情的流露或者对黑暗现实的口发狂言，在癫狂的幌子下，也不至于引起太大的麻烦了。

当服药逐渐为更多的人效法的时候，它就成为了一种时尚，反而缺少了士人最初借以消磨苦闷的单纯用意。由于寒食散的配料多为贵重的药材，而且吃药后要多喝上等酒、多吃好饭菜，处处需要人照顾，非一般经济实力者能够经常服用，于是，服药居然成为一种显露经济地位的标准，成为一种畸形的社会风气了；在魏晋时代的街头常常看见摇头晃脑的路人，其实大多不过是诈称自己“石发”的虚荣之人。甚至在《太平广记》中也提到这样一个笑话，说一个穷酸书生躺在闹市辗转反侧，大

呼自己在“石发”，原来却是“昨在市得米，米中有石，食之，乃今发”，引得众人大笑；更有甚者，居然相信服用寒食散能够美化容貌、取悦女人，这或许同魏晋时代品评人物时特别注重仪容之美的风气有关。服用寒食散确实能够让人在短时间内面色红润、神明开朗，于是迷惑了不少人的
眼睛。

既然寒食散存在着毒性，就一定会爆发出来。纵然严格恪守“散发”的规则，也不时传来因为服药而倒毙的案例。《晋书》载，身为司空的裴秀“服寒食散，当饮热酒而饮冷酒”，结果病发而亡，年仅四十八岁。

任诞行状

虽然酒和迷药在当时盛行，但毕竟不是魏晋人的独创，真正体现“魏晋风度”、真正属于魏晋名士、让魏晋名士不同于其他朝代文人的作风，非“任诞”莫属。

“任诞”，从字面来理解不过是任性与放诞。《世说新语》专辟《任诞》一节，可见其是当时很盛行的文人做派。或许，在魏晋之际那个如此崩坏的时代，“任诞”正是矫枉过正的必然。传统的行为方式被破除了，于是“背叛礼教”“违时绝俗”，难免要用狂傲放荡的叛逆形象来表明自己的姿态。一切外在的律令、礼法、时俗、成规都成为名士们嘲笑的对象；一切虚伪的伦理、道德、纲常、名教都为他们所解构，而这一切仅仅就是为了让精神享受更多的自由。

狂放

魏晋的“狂人”或许要比鲁迅先生《狂人日记》中的主人公狂得更厉害，后者不过是看透了社会本质后的情绪化波动，而前者似乎还要用自己狂放的行为去破除这个不兼容于自己的时代。

酒在这个时候更是不可或缺了。刘伶每每醉酒就会脱光衣服在屋子里旁若无人地走动，别人讥笑他，反而被他驳回：我把天地作为房屋，房屋作为衣服，你们为什么要钻进我的裤裆里呢？这种狂妄的厥词几乎是对别人人格的冒犯了。

需要借助酒精的麻醉，这种狂放的坦率性质或许要打一些折扣，但是，如果把“狂人”们的行为方式理解为他们力图毁坏虚伪道德和抑制人性礼律的手段的话，就足够理解如此行事所需要的勇气了。实际上，酒确是一个好东西，它浇灭了名士“胸中垒块”，也给了黑暗与崩坏的现实“迂回”的一击。

更加彻底的狂人同样也是存在的。东晋时人王忱经常裸体出游，有一次，他岳父的一个亲人去世了，王忱与一干朋友前去吊丧，在岳父悲痛欲绝之时，他们却散发裸体绕着岳父走了三圈而去，只留下已经忘了流泪、还在目瞪口呆的岳父。

怪异

在一个正常的礼俗社会，人的行为因为受到一定的限制而不太可能做出过格的举动，然而从东汉后期开始，社会风气逐渐转向一种鼓励怪异举动的轨道，魏晋士人更是将这种风尚发扬光大，而这正出于他们揶揄礼教和张扬个性的努力。

魏晋名流的怪异举动之一就是学驴叫。暂且不从审美的高度去评说这种爱好的高下，因为令人难以想像的是，学驴叫已经在魏晋人的生活中成为重要的一部分了。《世说新语》中讲到这样一个故事：时人孙楚特别敬仰王济，在王济的丧礼上，孙失声痛哭，对着灵床说，“卿生前喜欢听我学驴叫，今天我就再为卿学一个吧！”随即就在灵堂里惟妙惟肖地叫起来。对于孙的这种怪异举动，宾客都忍俊不禁，而孙却严肃地说，“正是由于你们的存在，才使这个人死去！”时人赋予学驴叫的沉甸甸的内容，可见一斑了。



山水玄趣

突出自我，张扬个性，一切以个人的性情、需要、意念、心境为准则，让魏晋风度所包容的怪异成为必然。士人们在行为举止上在乎的并不是别人的眼光，而是自己是否能感到快乐。

正因为他们关注的是自己的感受，所以所谓“怪异”不过是局外人的评价，而当事人并不会有丝毫的尴尬之感，如虽然“裸行”被不少人斥为“露丑恶，同禽兽”，但是仍然有不少人趋之若鹜，《晋书》中就载录了“八达”的奇闻轶事。所谓“八达”就是胡母辅之、谢鲲、阮放、毕卓、羊曼、桓彝、阮孚以及光逸这一群放达之士。他们经常散发裸体，开怀畅饮，不醉不休。有一次，他们相约在胡母辅之家中聚会饮酒，光逸迟到了，守门人不准他进屋，光逸于是就在门外脱光了衣裳，从狗洞中向屋里窥视，并大喊大叫。胡母辅之大惊道：“一定是光逸兄来了，别人不会有此举动。”于是放光逸进屋，一同不分昼夜地痛饮起来。

率真

离经叛道固然是魏晋名士无法脱去的惯性，但他们也常常会有率真之举，不免使人感动，体会到人性的可爱。

《世说新语》中记载了一个感人的故事：荀奉倩的妻子冬天得了热病，他便跑到院子里，将自己的身子冻得冰凉，然后跑回去用冷身子给妻子降温。妻子死后，他不久也告别了人世。率真、幼稚的举止因为深厚的夫妻之情反而赢得了同情和感动。其实，荀奉倩此举也是不难理解的，崇尚“自然”的人们，当然会更加强调内在的真本质、真性情的流露。

率真，就是摈弃了虚伪的真诚。明末哲人李贽提出“童心”说，似乎是对率真最形象的解释。既追求自然率直之美，就要抛弃虚伪谦让之矫情。在这方面，王述给人的印象最为深刻。当他被擢升为尚书令后，任命书一下，他就立刻去就职。别人劝他说，按照常理应该谦让一下。王反问道：“难道你认为我不胜任吗？”别人回答说：“当然胜任，但是，谦让是美德。”王述愤然指责说：“既然称职，为什么又要假惺惺地谦让呢？”

强调真性情的流露，就不得不忍受各种情感带来的痛苦。于是，痛哭、长叹、愤怒、喜悦这些情感的宣泄就是最直接的方式了。儒者曾强调对人世间的情感要努力修炼到“哀而不伤”的境界，用镜子打比方，就是，外部世界的各种问题投射到心中，应该像镜子那样反射回去，就不会伤及内心了。但是，真性情的流露不会考虑这些细微末节的问题，必要的愤怒、喜悦和痛苦就应该畅快淋漓地排遣出来。

竹林七贤——魏晋风度的代表个案

人从来就是政治斗争的附属品。在一场场政治杀戮、一场场排除异己的战斗中，血流成河的描绘并非是故意的耸人听闻，此情此景，可供人们选择的只剩下两条道路，要么合作，成为政治刽子手的帮凶；要么拒绝，保存一息文人的气节。

“竹林七贤”就是这样一群在政治斗争的夹缝中苟且偷生的文人。司马集团与曹魏集团争权夺利的血雨腥风，实际上把这一群手无缚鸡之力的柔弱书生推向了两难的境地，如果真正横下心来，甘愿成为御用文人也就算了，他们却总也放不下知识分子的清高，总有一条道德的尺度存

留心间，折磨着他们，拷问着灵魂。



“竹林七贤”砖刻画

背负着心灵的十字架，他们走入竹林这个不能再平凡的景观之中，幻想在山野的葱翠之中、在酒壶的方寸之间，找寻自己的理想国度，于是成就了一个政治史的奇迹，产生了一段心灵史的佳话。

阮籍、嵇康、山涛、向秀、王戎、刘伶和阮咸七人，常常结伴在山阳（今河南修武县）“作竹林之游”，由此他们被称为“竹林七贤”。“竹林七贤”继承了前代“正始名士”和“建安七子”的精神风貌，用自己的乖戾行为阐释着魏晋风度的真实内涵。

七子给人一种飘飘然仙风道骨的气质，他们性嗜酒，能长啸，善抚琴，好赋诗。放浪形骸，遨游山水之间；手执麈尾，恍恍忽神仙飘然而至。竹林七贤都是老庄之学的忠实信徒，崇尚自然以及养生之道。

把“七贤”作为一个整体相称，只是一种便利。其实，在矛盾和残酷的现实面前，竹林名士每一个人的内心都感到强烈的恐惧与无助，迫使他们在性命和道义之间做出选择，于是不可避免地要出现分歧。

嵇康作为同曹魏家族有姻亲关系的名士，他选择成为司马集团的对立面。谈到嵇康，便无法回避他那著名的《与山巨源绝交书》。可以说，嵇康之所以成千古之名、之所以遭遇杀身之祸，皆与此书有关。无论如何，这封短短的书信成为嵇康人生的里程碑，亦成为文人史上的里程碑了。

山巨源即山涛，同为“七贤”之一，与嵇康本是交情颇深的好友。山

涛曾任选曹郎的职位，擢升为散骑常侍后，出于好意，他举荐嵇康接替自己原来的职务，但山涛的好意成为一厢情愿的想法。与邪恶势力水火不容的嵇康感觉好友的这次恩惠是对自己的一次莫大侮辱，于是愤而作“绝交书”，意在表明自己鲜明的立场。嵇康的所为不过是要借此事宣泄自己积年累月的愤懑，表明自己坚决不与司马氏集团合作的心迹。从绝交书中反映出的嵇康的苦闷一方面可以看出他“荣进之心日颓，任实之情转笃”的牢骚，另一方面也可以看出他“必不堪者七，甚不可者二”的嘲讽。这恰恰是他在政治腐败和玄风熏染下内心极端悲苦的真实写照，于是他通过放弃友谊而坚定了自己的信念。

于是，绝交书也成为对司马氏集团的宣战书，并最终把嵇康送上了刑场。虽然嵇康被判处死刑的消息传开，引来洛阳三千群情激愤的太学生为他的冤情奔走呼号，却无论如何也改变不了司马集团杀一儆百的决心。

刑场之上，嵇康心中并无大喜大悲的激动，他不过从容弹奏了一曲《广陵散》，让它化做天鹅之歌。他把自己全部的生命都寄托在这声调绝伦、回荡天际的旋律之中，然后从容就戮，年仅四十，绝世名曲也随风而逝。

值得一提的是，嵇康临刑前曾对儿子嵇绍说：“巨源在，儿不孤。”可见，虽然嵇康抛出了绝交书，心中依然念着山涛，而山涛也并不介意嵇康对友谊的“背叛”，在嵇康被处死后，山涛对嵇绍悉心照顾，如同己出。这是真正的知己才能够彼此体会出来的情意。

阮籍是同嵇康同道而齐名的贤人。由于家学熏陶，阮籍从小便有济世之志，“被褐怀珠玉，颜闵相与期”，奉“修身齐家治国平天下”为立身行事准则。不过，阮籍同嵇康的“刚肠疾恶”相反，他“口不论人过”，这是阮籍在黑暗的政治斗争中避祸的秘密所在。“口不臧否人物”，司马氏才会容忍他，他才得以在乱世中全生。但是“至慎”的代价就是内心压抑，积年累月就形成了胸中的块垒，需要酒的浇灌才能化解。然而，饮酒获醉只能拥有短暂的平和，扭曲的灵魂无法得到永恒的安抚，特别是在自己的好友嵇康被杀害之后，阮籍更是终日耿耿于怀，郁郁寡欢，次年就病死了。

做出像嵇康那样置生死于度外的选择很需要勇气，并不是所有人都具有这样的勇气，于是，有一些人虽然在感情上不能接受政治斗争的黑暗，但是在现实面前又无力抗争，痛苦矛盾的心情无法排遣，于是沉醉酒乡，苟全性命，这就是刘伶和阮咸的选择。

刘伶身长六尺，容貌丑陋，然而行为奇特，“肆意放荡，悠焉独畅”。他广为流传的以酒为命的传奇故事让古来无数嗜酒者也黯然失色。刘伶常常乘着鹿车漫无目的地行走在荒野上，车中无他物，唯有一大壶酒，车后会有仆人肩扛铁锹跟随，因为刘伶吩咐过：“我走到哪里，醉到哪里，死了就把我挖个坑埋了罢。”酒果然成为他生活的全部内容了，正如王恭所说：“名士不必须奇才，但使得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士”，确实说到要害了。

阮咸的狂放，同刘伶相比，有过之而无不及。作为儒家名教的叛逆者，他放荡不羁的程度有时连自己的叔叔阮籍也认为过分。据说阮咸饮酒，一般不用杯觞斟酌，而以大盆盛酒。一次，一群猪闻到酒香也来喝阮咸盆中的美酒，他不但没有将猪赶走，反而与其共饮。阮咸还以“妙解音律，善弹琵琶”而闻名当时，阮咸对于音乐的把握使他能够将老庄思想引入音乐当中，借以表达他对宇宙人生的态度和对自然无为境界的追求。

山涛、王戎则做出了另外的选择，在政治高压下，力求通达显贵，最终投靠了司马氏阵营，虚食俸禄，追逐名利。尤其是王戎，他位极人臣，却“积实聚钱，不知纪极，每自执牙筹，昼夜算计，恒若不足。而又俭啬，不自奉养，天下人谓之膏肓之疾”，但他们仍不失其风度。

山涛由于深谙处事之道，所以能够在政治上平步青云，然而，虽然他后来摄居要职，却仍然过着贫士般的生活。时人评价他“通简有德”“雅素恢达，度量弘远”，确实是质朴而又有雅量的名士。

而王戎虽投靠司马氏，成为当朝的命官，却仍有不拘礼制的举动。王戎性至孝，母亲去世，他虽“容貌毁悴”，但仍然不废饮酒食肉。多年之后，“七贤”已然分道扬镳，王戎十分怀念竹林之游的自由。一次，他故地重游，触景生情，顿生无限感慨；伤逝之感，沧桑之叹，溢于言表。可见在内心深处，王戎还是渴望自由自在的生活。

向秀达观恬静，最甘淡泊，沉心学术。他一直在尝试进行儒道调和，于是开创了“名教即自然”的理论先声，成为玄学发展的一个关键人物。而且他审时度势，不任性极端，如在悼念好友嵇康的《思旧赋》中，虽充斥着感怀思旧的情怀，但由于恐惧司马氏集团的屠刀，只写了一百多字，几乎是刚开头就又煞了尾。这真是中国知识分子最精练的一曲悲歌了。



西晋青磁香熏

然而，不论“竹林七贤”在个体行为上有什么样的差异，也不会降低他们作为魏晋风度的表率作用。他们在后来出现的分化说明旨趣有所不同，正如一片竹林中找不出完全相同的竹子一样，但是，他们无疑是那个时代知识界的杰出代表。

三、文学——痛苦的生命体验

一个时代的艰险与苦难，往往能够成就文学创作的累累硕果。逝去的秦汉帝国、大一统的辉煌与强盛，仅仅成为飘荡在人们心间的无尽哀思。这曾经艳丽的昨日黄花对于文学创作本身似乎并不是一件特别有利的事情，正如钟嵘对两汉诗歌的评价那样：“自王（褒）、扬（雄）、枚（乘）、司（司马相如）之徒辞赋竞爽而咏靡闻。从李都尉（李陵）迄班婕妤，将百年间，有妇人焉，一人而已。诗人之风，顿已缺丧。东京二百载中，唯有班固《咏史》，质木无文。”或许正是自汉武帝独尊儒术、严重束缚了人们的思想自由开始，文学创作也走上了气息奄奄之途。

沉闷的死水，伴随着东汉帝国的坍塌而破碎，魏晋南北朝之际，虽然是中国历史上少有的动荡时代，却也成为破陈出新的解放舞台。上层建筑的分崩离析打破了人们意识形态上的禁锢，于是在摆脱了传统儒学的束缚之后，人们的主体意识获得了觉醒，文学创作萌生了新趋向，即由外而内、由伦理而性情、由名教而自然的转变。个体向自我、人性、真情回归，恰恰印证了国学大师钱穆对魏晋之际的评价：在这个时代个人获得了“自我的觉醒”。

因此，把魏晋时期称为中国文化的“文艺复兴”，也不会有牵强附会的嫌疑。

建安诗人和建安风骨——悲凉与慷慨

“建安”，是东汉末代皇帝汉献帝的年号，而把这一时期活跃的文人墨客以“建安诗人”的名号称呼，主要是因为他们有相似的生活境遇。建安诗人在文学表现上的相似风格，得益于他们共同见证的一些事情；他

们作为整体同汉朝儒生的隔膜，恰如唐朝的诗人们同他们的隔膜—建安诗人创造了一个独一无二的文学时代。

不过，真正能够称为建安诗人的魏晋时期人物，并不像唐朝诗人那样有一个庞大的数量，真正被铭记下来的，只有“三曹”（曹操、曹丕、曹植）和“建安七子”（孔融、王粲、陈琳、阮瑀、刘桢、应玚、徐幹），还有著名的女诗人蔡文姬。但是，正是这区区数十人，成为真正的历史精华，他们沉淀下来，让后人得以领悟跨越时空的感动。

诗人的舞台

无论是“三曹”，还是“建安七子”，都让自己一生中最精彩的瞬间，驻留在了魏国的首都邺城。东汉末年，群雄争霸的局面形成后，各路诸侯为了在乱世中赢得发展空间，争相采取维新的政策来吸引人才。邺城作为魏国的首都，在招募贤能方面无疑做得最出色，所以这个小城池竟然成为了当时的文化中心。

于是，邺城成为诗人们进行文学活动的舞台。他们乐意在这里会聚，饮酒赋诗，既增进了感情，又可以交流创作经验。诗人聚会的场所就在邺城邺宫西园，可见皇室对这一重大文学事件的支持程度。曹操本人就曾经主持过多次在西园的文人聚会，“七子”之一的王粲在《公宴诗》中写道：“高会君子堂，并坐荫华榱，嘉肴充园方，旨酒盈金罍”，可以想见宴会的华丽，给他也留下了深刻印象。

其实，“三曹”不仅是“邺城文会”重要的组织者，也是积极的参与者。“三曹”之一的曹植，曾多次踊跃参加了“邺城文会”的文学活动。吕延济在注释曹植的《公宴诗》时说：“此宴在邺宫与兄丕宴饮。”诗：“公子敬爱客，终宴不知疲，清夜游西园，飞盖相追随……飘摇放志意，千秋长若斯。”

“七子”后来相继归附曹氏，担任相当的要职，共同成为以“三曹”父子为代表的文学集团的骨干力量。他们之间的关系颇为融洽，就是贵为太子的曹丕，也并不以身份自骄。《世说新语》中保留了这样一段佳话：王粲死时，曹丕率领众文人给他送葬，王粲生前爱听驴叫，曹丕为

亡人的缘故，提议给他送行的人学驴叫。于是，在王粲的墓前，驴的叫声响彻云霄。

建安骚客

曹操父子三人对建安文学的突出贡献不仅体现在他们为诗人们提供了一个文学活动的舞台，最大限度地给予了他们创作的空间，而且，他们自己也取得了突出的文学成就。

即使曹魏邺城的一度繁荣，也是在曹操施行了“挟天子以令诸侯”这一冒天下之大不韪的举措之后，才勉强得以维持的局面。这个非常态的现实，让人顿生朝不保夕的忧虑。无形的压力成为建安诗人心头难以释然的情感郁积，而正是这种情感的郁积，让建安诗人的作品具有了一种“风骨”的气质，也正契合了钟嵘对建安诗人的五言诗的评价：“骨气奇高，辞采华茂，情兼雅怨，体被文质，粲溢今古，卓尔不群。”

曹操是“建安诗人”的代表人物。东汉末年，由名教的崩毁而引发的社会失序，同样让曹操感到迷茫和绝望。曹操作为在乱世中能够力挽狂澜的英雄，居然也会吟唱出“虽怀一介志，是时其能与”“快人由为叹，抱情不得叙”“我愿何时随，此叹亦难处”的诗句。这种无可奈何的叹息是身处乱世的个体对生存境遇的忧患和生命意义的惆怅，也流露出对人生目标的失落感。

不过，曹操毕竟是一位政治人物，他那些叹息与悲凉的情怀，如果仅仅成为一种心情，就不会有邺城文化中心的建立以及建安文学的繁荣了，他更多的是一个实干家。曹操留下的广为流传的诗作也恰如座右铭，一直能够激励自己和后人获得进取的决心：

老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。

山不厌高，海不厌深，周公吐哺，天下归心。

曹操在诗作中体现出来的悲凉与慷慨糅合的气质，奠定了建安诗人

的创作基调。相似的生活遭遇也给建安文人带来了同样的创作源泉，而仅仅因为个人的领悟不同以及表现手法相异，才成就了创作的繁荣景象。

但是，沉重而慷慨的情愫，一直是建安诗人们的主题词。身处黑暗痛苦的社会现实，诗人们用写实的笔法，描述着他们对这个时代的印象。王粲的诗中写道：“出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。”曹操的诗中写道：“白骨露于野，千里无鸡鸣”，于是“喟然伤心肝”的悲怆忧伤心情油然而生，郁结于心，挥之不去。当然，诗人们对这种幽怨耿耿于怀的同时，也会横生豪迈的情怀。于是，曹植立志追求“戮力上国，流惠下民，建永世之业，流金石之功”，同时感叹“丈夫志四海”的雄心。

才女文姬

建安七子的文学成就有目共睹，唐代著名文学家韩愈在《荐士诗》中称“建安能者七，卓荦变风操”，并不是溢美之辞。但是，同时有代表性的诗人，还有蔡琰。

蔡琰，字文姬，是汉代文学家蔡邕的女儿，“博学有才辩，又妙于音律”，所以取字“文姬”。蔡文姬幼年时候，父亲获罪而随父亡命他乡，这应该是她坎坷一生的开始。她在成年后，嫁给卫仲道为妻，但是不久丈夫身亡，于是归母亲家守寡。

在匈奴人侵略中原的战乱中，文姬为乱兵掠至南匈奴，嫁左贤王，滞留匈奴长达十二年之久，此间生了两个儿子。后来，曹操用金璧将她赎回，又再嫁给屯田都尉董祀。

于是，生活上的不幸，加上自己在艺术上的修养，使蔡文姬写出了一首传诵千古的诗篇—《悲愤诗》。这是一首长达五百四十字的长篇叙事诗，对个人悲惨命运和苦难遭遇的白描式抒写句句血泪，真切感人。可以说，蔡文姬的诗歌把建安文学的写实主义风格发挥到了极至，但又不缺乏摄人心魄的感染力。

蔡文姬的诗，感时伤世，“缘事而发”，沉郁苍凉，深切质朴，具有鲜明的历史感和强烈的震撼力，可以说是“汉末实录，真诗史也”。

玄谈名士——生命中不能承受之轻

同建安文人不同，正始诗人开始面临更加艰难的处境，以司马氏为首的“服膺儒教”的世家大族掌握了政权，这或许是同建安时期最大的不同了。敏感而忧郁的文人在这压抑的氛围中读到绝望与孤寂，也体悟到了生命中不能承受之轻。所幸的是，政治压力或是儒教禁锢并不曾消磨诗人们在文学表达手法上崇尚骨气与辞采，讲究情文并茂的追求。仅仅由于正始期间统治阶级争夺政权的斗争更加残酷，才使诗人们失去了拯世济物的政治热情。

效法老庄

建安诗坚持的写实主义批评精神，在正始文人那里或许打了折扣，这也并不能算是他们的过错，身处司马氏和曹氏两大集团的争权夺利的斗争漩涡，每个人都有朝不保夕的性命之虞，如何再强求所谓的慷慨豪壮之气呢？他们的诗作，或者以愤懑的情绪取代独立的现实风格，或者转而向老庄哲学寻求全身避祸的途径。“正始明道，诗杂仙心”，这是刘勰在《文心雕龙》中对正始诗人的盖棺定论。

饱含深重的人生忧虑以及夹杂其间的游仙幻想，让老庄哲学在文人圈子中成为共同的话题。号称“竹林七贤”的正始名士嵇康、阮籍、山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶经常“相与友善，游于竹林”，应该是这个时代文人的代表。当然，所谓“七贤”并非人人能诗，真正有诗作流传的主要是嵇康和阮籍。

所谓“小隐于野”，嵇康在享受山川之乐的同时，也留下不少随性的诗品，游仙之气就体现在这种类型的作品之中，如《酒会》中描写鸳鸯戏水的自在神态：“婉彼鸳鸯，戢翼而游。俯唼绿藻，托身洪流。朝翔素濑，夕栖灵洲。摇荡清波，与之沉浮。”钟嵘评说嵇康的诗“颇似魏文，

过为峻切，讦于直露才，伤渊雅之致。然托谕清远，良有凿裁，亦未失高流矣”；刘勰则说“嵇旨清峻”，都是对嵇康诗作风格的恰如其分的评价。嵇康喜作四言诗，因为“四言不为风雅所羁，直写胸中语”，正如其诗所写：“风驰电逝，蹑景追飞。凌厉中原，顾盼生姿。”《幽愤诗》堪称嵇康的代表作，此诗作于嵇康因吕安事件被捕入狱。嵇康之被捕，应该是遭小人暗算，所以他幽愤难消，便以四言诗的形式排遣内心的孤寂。该诗凡八十六句，三百四十四言，叙述了他对被捕一事的反思。最后，他立志以此灾祸为惩戒，做一个“采薇山阿，散发岩岫，永啸长吟，颐性养寿”的人，这真正是要回归老庄的隐逸了。

嵇康的诗作不仅“饶隽语”，而且“托谕清远”，其高操有人所不能描摹之处。东晋著名画家顾恺之推崇嵇康的四言诗，曾为诗作画。嵇康的《赠秀才入军诗》有“目送归鸿，手挥五弦”之句，顾恺之评说“恒云：‘挥手五弦易，目送归鸿难。’”顾氏所谓难者，乃是他体会出嵇康诗作中流露出遥念远方亲人的全部琴思，而要将这种情愫用画的形象语言来表达，又谈何容易。

阮籍，其父是“建安七子”之一阮瑀，可见家学渊源对阮籍是很有影响的。《三国志》中写阮籍“才藻艳逸，而倜傥放荡，行己寡欲，以庄周为模则”，这种气质表现在他的作品中，就是使用隐晦曲折的形式，去抒发自己的愤懑与痛苦，表达自己对世事和人生的忧思与感伤。他传世的八十多首《咏怀诗》是一个最集中的体现。“夜中不能寐，起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月，清风吹我襟。孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。徘徊将何见，忧思独伤心。”诗作以曲折的笔法描绘出作者在夜深人静的时候孤独与苦闷的心境，表现了诗人彷徨不安和欲求解脱而不得的忧郁。

这种无法排遣的郁积之气，对于与阮籍同时代的人来说已经是司空见惯的了。个人的思想倾向与政治环境有着无法分割的联系，阮籍的一生，接二连三遭遇司马氏发动的政变事件，每次政变后都充满杀戮的白色恐怖，这确实是一个柔弱的文人无法承受的压力。于是，崇尚老庄成为他的掩饰，行为任性不羁，借此抛洒自己真实的性情。但是，阮籍时刻都是谨慎地践行着“发言玄远，口不臧否人物”的求生之道，以至于成为“大隐于朝”的隐士典范。咏怀诗只是偶尔成为情绪的突破口，还要用大量的比附、象征的手法，或者借助草木鸟兽等自然景物的描写，使含

义隐而不露。

阮籍的《咏怀诗》是五言诗的名作，钟嵘把他的诗列为上品，评价说："可以陶性灵，发幽思，言在耳目之内，情寄八荒之表，洋洋乎会于风雅，使人忘其鄙近，自致远大。"他的作品之所以能够达到这样的意境，是因为他的创作都是自己内心感悟的真实写照，没有一丝矫情与做作，没有半点的虚情和假意，自然洗练的笔锋，实现了蕴涵深广的特色。这算作是正始之音的绝唱了。

人格超越

难能可贵的是，正始诗人即便是被绝望和孤寂重压得无法承受，即便是要用放浪形骸的怪异掩饰真性情，却仍旧坚守着内在精神的独立性，所以，自暴自弃的人性堕落、放弃尘世的宗教之途，在他们都是不齿的行为。他们仍然让一个大写的人字屹立在现实的大地之上，以一种理性的自觉对个体的价值、自我的解脱和人格的超越重新进行着思考与探索。

比如嵇康，在他的《幽愤诗》中有"采薇山阿"之句，是借用伯夷、叔齐"义不食周粟"、隐于首阳山采薇而食的故事，比喻自己绝不与司马氏集团妥协的态度。而他们的结局又是何其相似：伯夷、叔齐最后饿死首阳山，嵇康惨死于司马炎的屠刀之下。他们都是义人，高扬起气节，宁愿舍弃生命来实现人格的超越。

也许正是因为正始诗人们开始追求这种更加高远的精神超越和自由，使得正始文学在主旨上具有了更深层的主体化、哲理化意味。阮籍《咏怀诗》中诸如"飘若风尘逝，忽若庆云晞""飘摇云日间，邈与世路殊"等句，说的是对尘世的超脱，而"临堂翳华树，悠悠念无形""道真信可娱，清洁存精神"，则说的是精神向本体的飞腾。

西晋文人——唯美主义

司马家族在曹魏后期的政治斗争中取得了最后胜利。公元265年，司马炎登基帝位，开始了西晋王朝的统治。公元280年，晋武帝平灭了东吴一统全国，这是中原的人们在经历了一场持久的天下大乱之后得到的一次久违的统一。人们盼望着曙光的出现，预料中的“太康之治”在人们的期待中出现了，恰如“太康”这个年号所蕴涵的祝愿那样，终于有了一个新的开始。

于是，文学在这样一种跟过去有所不同的现实语境中，悄悄发生了一些改变。建安诗人因抱负无法实现的苦闷、正始文人因黑暗现实而产生的绝望，在西晋时代不再如此突兀了，与之相反，文学创作被一种相对平缓而淡静的心情取代，真正开始显露轻柔、绮丽、工巧的审美格调了。

在太康文人中，素有“三张”（张载、张协、张亢）、“二陆”（陆机、陆云）、“两潘”（潘岳、潘尼）、“一左”（左思）之说。他们创作的诗歌被称为“太康体”，体现在两个方面：一是模拟古人的风气盛行，一是追求辞藻典雅、对仗工整、用典故等外在的形式技巧，而失去了建安、正始诗歌的深厚内涵。刘勰说：“采缛于正始，力柔于建安”“体情之制日疏，逐文之篇愈盛”。即便如此，这些文人依然是那个时代的文学王国中的佼佼者，而其中陆机和左思的文学成就当属最高。

陆机出身于江东名族吴郡四姓之一的陆氏，家族带给他的知识积淀以及他从小生活其间的文化氛围—豪门士族，注定会影响他的价值取向和创作风格，并且伴随着士族在社会经济、政治方面的示范作用，引领了西晋一代的文风。

模仿古人的创作手段，是从陆机开始的。陆机传世的诗作大约一百首，多为这种类型。而他的模拟，不过是就原诗的意思变换词句而已，所以很难想像这样的诗作是否能够很好地表达作者的真实性情，这种创作态度似乎同他自己对文学理论“诗缘情而绮靡”的追求背道而驰。如果说《拟古诗》仅仅是《古诗十九首》的当代版的话，那么《短歌行》《苦寒行》等无非是对曹操诗的仿作罢了。

然而，有一点值得肯定的是，陆机在创作活动中对“缘情”的贯彻虽然并不彻底，“绮靡”却是做得十分充分。他的诗中描摹景色的句子讲究

辞藻和对偶，其诗语言过于雕琢，以繁富求胜和匠心刻练的特点在当时颇受推崇。

西晋文风就其基本方面说，是士族所追求的绮靡，但左思等人却仍保持了自己独特的风格，成为建安风骨的继承者。

左思的文学作品一扫当时绮靡华丽的文风，其感情之充沛、笔力之雄迈、语言之朴实、风骨之矫健，在太康文学中可谓一枝独秀。钟嵘《诗品》评曰："文典以怨，颇为精切，得讽喻之致"。左思的《咏史》诗开创了借古人、古事咏怀抱负的先例，打破了太康文人拟古题、作古意的狭窄格局，对后代诗人如李白、杜甫的咏史抒情诗产生了深远影响。

左思这样的坚持也是付出了代价的。因国势由盛而衰，晋代的文学作品失去了汉赋的恢宏气势，像左思《三都赋》这样采用汉代大赋笔势，详尽描绘三国各都城景况的文章在刚刚问世之初，并没有得到接纳。人们的兴趣早已转向了能够抒情遣兴的小赋，左思为此十分懊恼，他于是把自己的作品带给张华看，不想张华给予极高评价，说它足以同张衡的《二京赋》相媲美。张华看出左思在文坛没有名气，建议他借助名人的吹捧，方能为世人所重。左思便求援于皇甫谧，请他为《三都赋》作了序。于是，早先对左思不以为然的人马上改变了态度，人人竞相传写，以至于洛阳纸贵。

陶渊明——田园情趣

晋代特殊的社会现实就是门第社会的兴起，追究起来，还是源于曹魏开始施行的"九品中正"制度。这种制度让出身寒微的人失去了许多仕途上的机会，于是就产生了士族与寒族之间的区别。出身寒门的知识分子渐渐失却了传达自己声音的阵地。"竹林七贤"之一的嵇康的所为，反映了寒士阶层坚持民主所受到的迫害，晋代则表现出寒士阶层不屈不挠与朱门的对抗，正是在这样一个中心问题上，陶渊明成为晋代最伟大的诗人。

陶渊明的伟大在于身处士节不振、玄风煽炽的时代环境下，以独立特行的高洁品格和旷逸质朴的诗歌作品在中国诗坛上树立了一座清秀高拔的丰碑。

陶渊明诗作的特点首先在于真实。他既没有任何夸张，也没有什么隐瞒，一切如实说来，还使用了最丰富的艺术形象的笔触。他用诗笔描写恬美静穆的田园风光，抒发自己闲适自得的心情。《归园田居》其一写道："少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。"这似乎也是现代人倾羡的理想生活状态了。

然而，生活本身却是艰苦的，陶渊明的"开荒南野际"就是实实在在的开荒，他和普通农人一样也要品尝"汗滴禾下土"的辛劳。此外，他是"家无仆妾"的，甚至还时常"藜菽不给""瓶无储粟"，以至于连自己的儿子好好读书的机会都没有，这对于一个封建时代的知识分子来说，乃是最难做到的牺牲。

陶渊明在这样的处境中坚持自己的理想，就更加令人崇敬。他的出现，使得沉寂了将近百年的诗坛重又获得新生的力量。他不仅总结了魏晋古诗，而且也启发了宋以后的新体诗，健康、鲜明的诗句，平凡、朴实的歌唱正是此后诗坛要走的路。果然，在砥砺的风气中，我们看到了大力创作富艳精工的山水诗的谢灵运以及以"文甚遒丽"的古乐府闻名于诗坛的鲍照等人，而后者的五言、七言和杂言乐府诗更是反映了作者艺术上的独创性和反抗现实的精神。

四、艺术——泽被后世的辉煌成就

秦汉之际的时代艺术特征，主要表现为对力度、气势、雄浑豪放的崇尚。其内在的美学精神，正是人的力量的折射，即显示了人对客观世界的征服和人对自我力量的认可。也正是在这个文化心理时空中，秦汉之际出现了纪念碑式的雕塑作品。从秦始皇陵浩大壮观、威武雄迈的兵马俑到汉武帝时代的大将霍去病墓前那气势古拙、浑朴持穆的石雕，都颇具雄健之气与阳刚之美。即使是像“马踏飞燕”这样的小件铜塑，也弥散出浓郁的诗意和浪漫的情怀，特别是那豪迈的气概和超越的气势，象征着华夏民族自那个时代的精神腾飞。

当历史进入动荡战乱的魏晋南北朝时代，正如前面所提到的，作为汉代统治思想的儒学以及派生的谶纬之学辉煌不再，传统的礼教束缚被打破的同时，士人思想随之解放。被儒学正统思想压制了数百年的先秦名、法、道诸家重新成为研究和探索的热点，清谈之风一时盛行。清谈与道家哲理的结合培育出士人放荡、自由的魏晋风度。表面看来，文人们感叹生命短暂、时光无情，主张及时行乐，似乎显得颓废、悲观、消极，实际上在他们内心深处涌动着对内心价值的执著，对旧伦理道德、鬼神迷信和外在权威的怀疑和否定。人们摆脱了东汉时代的道德、操守、人伦、气节的束缚，人的才气、气质、风格、格调、能力成为衡量人品的标准。而南朝的士族官僚门阀制度使士族知识分子出身高贵，有文化素养，生活奢侈，不务实事，对忠君报国也颇为冷淡。于是人们返璞归真，触摸自然，隐居被看做是一种高尚的行为，隐士超脱的风貌成为人们欣赏、学习和推崇的对象。

这一时期，佛窟造像见证了当时佛教的盛行。佛、道成为隐士的精神营养，成为心灵的筛子，它清除了烦恼、苦闷和绝望，留下所谓的希望和平静。

社会的、道德的、精神的、宗教的种种变化和更新直接影响了当时

的士人创作。他们以抒发情怀、陶冶性情为目的，文艺观亦由两汉时期的载道转为缘情。于是，艺术面向大自然，山水诗、山水画、花鸟画兴起，开辟了新的创作领域。人物画由两汉的重外形变为重神韵（人物形象的神态气质），“以形写神”“气韵生动”等文艺理论亦应运而生。

不独绘画，历史进入魏晋之后，“中国独有的美术书法—这书法也是中国绘画艺术的灵魂—是从晋人的风韵中产生的”（宗白华语）。特别是自东晋王羲之开始，中国书法及其美学发生了一种根本性的转折，那就是在书法中对“意”和“神采”的强调超越了政治伦理、社会功用的“工具论”范畴，而真正成为中华民族所特有的一种旨在“任情恣性”的审美方式，一种以“流美”“表意”为主的独立的艺术样态。在魏晋书法对“意”的重视和强调中，不仅体现出“文”的自觉，同时也反映出“人”的自觉。在书法中对个人感兴意绪、心境玄悟的追寻对后来书法艺术的品格有强烈而深远的影响。

总之，由于这个时期社会的动乱、仕途的艰险，文人学士常在政治斗争的祭坛上成为祭品。于是，他们在深深的忧愁恐惧中远离时政，放浪形骸，论佛说玄，林下风流，这样反而摆脱了功利、仕途的羁绊。于是，一种潇洒飘逸、超然旷达的“魏晋风度”在战乱杀戮的时代氛围中翩翩而至。从画圣顾恺之的《洛神赋图》到书圣王羲之的《兰亭序》，从敦煌莫高窟的壁画到洛阳龙门石窟的佛雕……一边是金戈铁马、血火交融，一边却是艺事兴盛、才思飞扬。

佛教对艺术的影响

魏晋南北朝时代，思想领域内佛道与玄学的引介以及发展，深深影响到了艺术的表现形式、内容和情怀。对佛教文化的冲击，南方汉族士大夫主要接受的是佛学义理的启示，从而引申出新的价值取向。他们引进了佛教的因明学，使中国传统哲学的基本命题更加周密和逻辑化。他们表现佛教绘画、雕塑的题材，特别突出的是其中思辨的内容和山水的观念；和南朝文人士大夫的倾向不同，北方统治者则以实际行动来修积功德，把深刻的佛学义理通过可视的形象表现出来，以感动广大的信

徒。这种南方重义理、北方重功德的倾向表现在艺术上则是：在南方士族中间几乎很少有画家不表现佛教的题材，几乎很少有书法家不受到佛教的影响，程度可以有深浅，但只要是有名的人总会在作品中有佛学思想的渗透，对佛学有所发挥。

和魏晋南朝那些自觉参与佛教艺术创造的书画家、雕塑家相比，北方修“功德”之人的文化程度很难同日而语。起初，工匠们仅限于模仿，为不同阶层的“施主”和“供养人”开窟建寺、绘壁塑像，以满足整个社会对宗教胜景的向往；北方的诸多地方政权的统治者，汉文化程度有限，佛教相对于其他宗教反倒有先入为主的优势。也因为统治者的文化水平不高，视觉的形象往往比细腻的玄理更受重视和欢迎。上行下效，在战乱动荡的时代里，广大的民众也视佛教为生活的希望，不惜以“卖儿贴妇”来全心全意侍奉佛祖，为来世积修功德。所以北方的佛教艺术遗迹注入了“供养人”和工匠们的智慧和信念。

后来的工匠逐渐按照自己的标准和习惯创造出中国化的佛像。工匠们对挖掘幽深的石窟、修建别致的寺庙和寺塔同样表现出浓厚的兴趣，佛教的传播和兴盛为中国艺术的发展提供了新的题材、新的内容、新的形式，艺术家们拥有了更广阔的创作天地和创作源泉。

绘画雕塑

在进行抽象的玄思、体悟艰涩的禅宗之余，用形象的艺术手段表达内心的想像，这已然成为魏晋文人惯用的手法。于是，在这个多彩的时代，连绘画艺术都具备了独特的时代性。

这种独特性，可以概括为艺术的自觉。所谓自觉，即指绘画不再是三国时代曹植一直强调的“存乎鉴者”的手段，不再是简单的伦理教化工具，而成为作者对绘画艺术之审美品格的自觉追求，成为作者表达自己内心世界的形象化工具。这种转变得益于绘画队伍的发展壮大，特别是士大夫阶层开始把绘画作为一种精神修行的内容。在这个玄风盛行的时期，这些文人墨客所理解的“玄”就不再仅仅表现为隐遁山林、静思默想的风尚，还可以表现为对生活情趣和高雅风度的追求，于是绘画如谈

玄、饮酒、乐舞一样成为了一种个人乐趣，并充满生机。

这一阶段绘画艺术走向自觉的审美文化历程大致是：魏晋以来人物画兴起，至东晋顾恺之成为集大成者。此后，山水画又从人物画中（作为人物画的背景因素）分化出来，渐趋独立，宗炳堪称代表。与这一绘画艺术实践相适应，绘画美学也围绕着形、神关系问题在理论上展开了从顾恺之经谢赫到宗炳、王微的逻辑演变过程。

人物画到东晋才臻于成熟，代表性画家是顾恺之。顾氏是当时名士，言谈举止“痴黠各半”，“好矜夸”，“好谐谑”，“率直通脱”，被时人称为“三绝”（画绝、才绝、痴绝）。他喜好清谈，深受玄言诗人如许询、孙绰、桓温、庾高等人的影响。这一切都表明他精神上所依归的是魏晋之际“自我超越”的审美文化主旨，这一点对理解他的绘画个性特征非常重要。他在绘画上成名很早，二十岁左右就在瓦棺寺绘制维摩诘居士像，广受赞扬。他所画的人物、佛像、美女、龙虎、山水、鸟兽等，无不精妙，其中尤以人物为最佳。

顾恺之的人物画在继承卫协的基础上，从颜色到用笔又有特殊创造，形成了自己的两大审美特色：一是在坚持形似的前提下，重点放在人物神韵的传达上。另一个特点则是刻意将人物置于山水之间。

极力在绘画中体现传神精神的顾恺之，在画人物眼睛时尤其谨慎。“每画人成，或数年不点目睛。人问其故？答曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在于阿堵中。’”顾氏之所以在点睛之笔上如此讲究，其实可以理解为他身处的时代艺术理念的反映，在瓦棺寺描绘维摩诘居士像时，顾恺之就尤其在乎这点睛之笔，由是赢得了世人的赞颂。元黄之在《瓦棺寺维摩诘画像碑》中指出，“目若将视，眉如忽颦，口无言而似言，鬓不动而疑动”，这正是探究玄佛之理而追求忘我的名士写照，这种内心恬淡的心理刻画和秀骨清像的类型描写正是时代的特征。

顾恺之对山水自然天然的感受能力使他在自己的作品中力求把人物营造在一种山川美景的氛围之中。有一次，他从会稽回到他所任殷仲堪参军时的驻地荆州，别人问他对会稽山水的印象，顾氏回答说：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”

据画史记载，顾恺之有许多作品，如《中兴帝相列传》《列仙图》《三天女图》《女史箴图》《洛神赋图》等，都为世人所重。不过流传至今的作品多为原作的摹本，尽管如此，仍能从中看到六朝画家的鲜明风格。

《女史箴图》是依据西晋张华的文学作品《女史箴》而作，画中通过对当时贵族妇女的生活描写来展露她们的神采。画家注重用线造型，线条连绵不断而悠缓自然，体现出流畅的节奏感。用线的力度不大，正如“春蚕吐丝”，可谓将战国以来形成的“高古游丝描”发展到了完美无缺的境地。

《洛神赋图》是根据曹植的文学创作画成，作品以故事的发展为线索勾勒出男女主人公可望而不可即的惆怅。画家将人物置于自然山川的环境中，侧重刻画人物之间缱绻的情思，令人体会到画家“悟对通神”的艺术主张。

顾恺之总结了汉魏以来民间绘画和士大夫画家的经验，成为当时最有成就的画家。与其同时代的谢安对他评价甚高，认为“顾长康画，有苍生来所无”，谢赫在《古画品录》中则将顾恺之仅置于第三品，引起稍后的姚最以至唐人的不平；姚最认为顾恺之应与陆探微“同居上品”，唐代张怀瓘则认为：“像人之美，张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神，以顾为最。”

南朝宋代的陆探微是顾恺之以后较有成就的画家。他作画的艺术风格与顾恺之相近，据说他的画“参灵酌妙，动与神会，笔迹劲利，如锥刀焉，秀骨清像，非常生动”；梁代画家张僧繇吸取了印度画法，以彩色在画面上显示凹凸，为中国画法开辟了新天地。这种画法，于线条之外，别施彩色，微分深浅，其凸出者施色较浅，凹入之处赋彩较深，于是高下分明，有立体之势，对于中国原来的线条画法是一大改变。他还创作了大批非常生动的寺院壁画，相传他作安乐寺四白龙壁画时，其中二龙点睛后即飞去，这就是“画龙点睛”这一成语故事的由来。

晋宋以降，魏晋玄学推演了山水观念的转换，使山水获得了新的美学意义。庄老告退，山水方滋。神超形越之外，玄对山水，自然的山水成为山水的自然。人们关注山水，表现山水，扩展自己的生活空间—“嵩

华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”。随着门阀士族喜欢游山玩水，喜欢山水诗，山水自然之美从单纯作为人物之背景、人格之衬托的附属地位中解脱出来，走向了自身的独立。这一变化反映在绘画领域，便是山水画的历史性崛起。

山水画基本于南朝时方始兴起，一般归因于南方地理多山水花色和文人名士多遁迹山林等，都不无道理。但山水美、自然美的凸现和独立最离不开的是与之相适应的人的超功利、超现实的自由心灵。而当时佛教思想的流布又制造了一个产生自由心灵的物幻世界。

在这一点上，南朝宗炳是一个鲜明的个案。谈到宗炳，就不能忽略他作为佛学家的事实。他所著的《明佛论》，又名《神不灭论》，既是他个人哲学思想的表露，也是他在中国画史上得以集佛学家、美学家和第一位真正的山水画家于一身的思想背景与义理根源。他对艺术的理解，很大程度上受到佛学思想的影响，具有“精神化”的人格、重“神”轻“形”的审美观，这些都渗透到他对山水画的创作中。宗炳壮年曾漫游山川美景，师法造化；晚年病居，将所得山水稿绘于壁上，谓之“卧游”，静心体会自己画中所达到的“神畅”理念。

宗炳还发前人所未言，在其《画山水序》中给山水画的成因以一个合乎实际的诠释：“夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远映，则昆、阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之远。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣。”宗炳的思想建立在山水画发展的过程中，他把以往过于精神化的山水理念，引到视觉的理念之中，从而为山水成“形”作出了前所未有的贡献。宗炳还提出了“应目会心”“应目感神”“神超理得”，这是他对山水画作出的具有本质意义的界定。千年以后，画家百代，然山水画的准则却千古不移。

和宗炳同时代的王微及梁时的萧贲，也是山水画的名家。萧贲“尝画团扇上为山水。咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千里之峻”。

南北朝时期，北方也涌现出很多杰出的画家。北齐时有杨子华，当

时称为“画圣”；北周时有田僧亮，他画“野服柴车，称为绝笔”。

这一时期在绘画领域出现了一批理论文章，戴逵、宗炳、顾恺之、萧衍等都有画论传世。其中最深刻和完整的当属南齐谢赫的画论。

《古画品录》是我国第一部完整的绘画理论著作，谢赫在这部著作中提出著名的绘画六法，即品评绘画的六条标准。“虽画有六法，罕能尽赅，而自古及今，各善一节。六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三，应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”这六条标准后来被推崇为“六法经论，万古不移”，成为此后绘画批评中的根本原则，也成为我国古代美学理论中的重要内容。

随着人们对魏晋绘画的探求以及考古工作的开展，人们还发现了魏晋墓室壁画和壁画砖。这一时期发现的墓室壁画主要有：甘肃嘉峪关，云南昭通，新疆吐鲁番，江苏丹阳、南京和吉林集安等地。壁画的内容较之前代增多了反映现实生活的题材，并以独立的画幅出现。甘肃嘉峪关魏晋墓的壁画砖中对放牧、屯垦的描写，反映出河西地区的生活特点。其中的放马图以极洗练刚劲的线条勾勒，笔触率意简约，颇有动感气势，似还保留着汉代的画风。河南邓县南北朝墓的画像砖，绘制得颇为精致，并施以色彩，题材内容有三四十种，天上人间、神话传说、舞蹈伎乐皆有，技法严谨工丽，线条劲健畅达。如战马图，造型生动英武，两位战士手牵缰绳，显得气势豪迈，运用了浅浮雕技法，更增强了立体感。

值得注意的是在江南出土的墓葬中，多有七贤画像。在传统的神仙、帝王、先贤的画像中，出现了这样一批既无高位又无大功的文人像，充分体现了那个时代的人文主义新气象。南京出土的一座东晋墓中有《竹林七贤和荣启期图》，最令人注目。作者继承了汉代画像石的技法，高度发挥线条的表现力，着重刻画人物的性格特征。人物都席地而坐，但姿态不一、手势不同，从而刻画出人物的不同性格。他们每个人的手中都有东西，以此作为道具来表现人物的情感嗜好。如嵇康坐于树下弹琴，昂首远望，一副高傲神态；好饮的刘伶左手托酒壶，以右手小指蘸酒，低头品味，一副酒徒模样；头裹方巾的山涛，一手挽袖，一手

举觞，身体微向后倚，双目凝视，似在悠然遐思。整个画像石线条流畅飘逸，显得舒展潇洒，与竹林七贤狂放不羁的个性相适应。这些宝贵的画像石显示了人物肖像画达到了很高的水准。

南朝许多名画家也以善雕刻著名。戴逵（326～396），字安道，是顾恺之时代另一有名画家。他曾造一丈六尺高的无量寿佛及菩萨像，为了创造新的样式，他暗暗坐在帷帐中倾听众人议论，根据大家的褒贬，加以研究，三年才完成。他在南京瓦棺寺作的五躯佛像和顾恺之的维摩诘像及狮子国的玉像，共称“瓦棺寺三绝”。

魏晋南北朝雕塑艺术的发展，和佛教盛行、寺院林立、广开石窟是有着密切关系的，所以这一时期的雕塑艺术成就都集中在寺庙和石窟里，并受到印度艺术很深的影响。

石窟寺庙

石窟建筑就是在山林或岩壁上选择合适地点凿岩开洞，或雕刻，或塑造佛像；在石壁上，则以绘画和浮雕表现各种图画。雕塑和绘画相互辉映，庄严富丽。

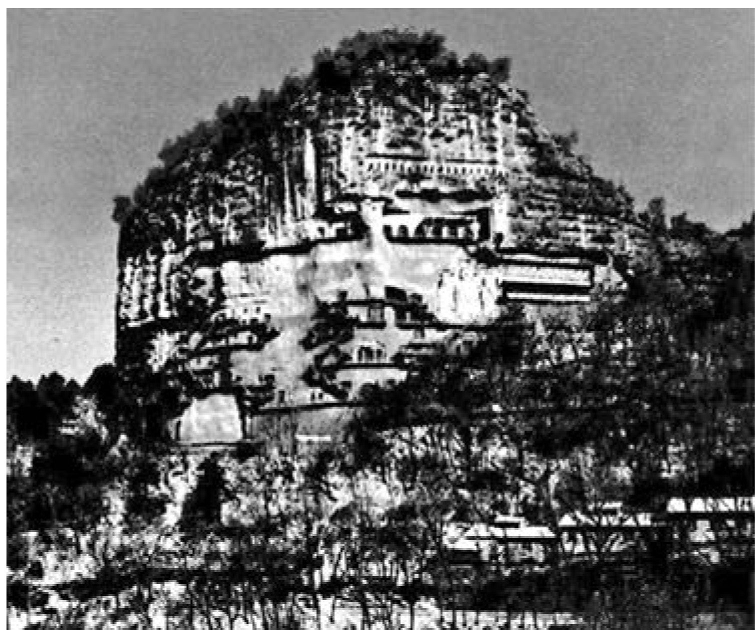
现存的石窟建筑主要存在于北方，为后世留下了宝贵的文化遗产，但是，这并不能表明南方佛教不如北方繁荣，南京一带也有小型的石窟寺的修筑，文献记载中的佛教艺术成就也非常出色，只不过经过了千百年的沧桑，偏重对佛教义理的吸收所创造的作品不如北方佛教艺术遗存立体和持久罢了。在这样的情形下，北方佛寺石窟艺术就显得格外珍贵。

佛教石窟这一建筑形式，严格说来，是寺庙建筑中的一种，具有兼礼佛和修行于一身的功能。在隋朝统一之前，北方主要的石窟地点分布很广，由北至南，由西到东，佛教寺院遍地开花。所不同的是，尽管石窟和其他形式的寺庙不断兴废，石窟艺术却因为其特殊的结构，保持得更为长久。换言之，中国古典建筑是以木结构为主，易建也易毁，而佛教石窟寺，如现今所见到的大部分遗址，就只留下石窟而无原来的木结

构寺院建筑了。而北方的石窟中，又由于各地选择开凿的山石有不同的内部型制，因此在设计上也就有所侧重，像敦煌莫高窟是开凿在鸣沙山的砂岩断层上，所以其石窟的内部型制就不容易设计得像大同云岗石窟那样精致，后者利用质地坚硬的花岗岩，在几个石窟中表现了丰富的空间层面。



伎乐飞天图



有了石窟寺所提供的建筑空间，就可以安排礼佛的对象。佛像的制作，根据石窟的质地，可以采用雕刻，也可以采用泥塑。大凡兴建于花岗岩地区的石窟，建筑与雕塑是一同设计的，仿佛是从山岩中把这些内容同时雕凿出来，这种整体构思的能力显示了佛教艺术的想像力和创造性。在这个只能减不能加的开凿过程中，没有成熟的立意和全盘的设计是不可能成功的。在雕刻佛像方面，有受希腊风格影响的样式，也有印度其他宗教的图像，说明了工匠们在雕刻的过程中受到了外国开窟经验的影响。



龙门石窟宾阳洞中洞

在不具备石刻条件的地方，泥塑形式起到了重要作用。这种形式的优点是可以不断增加视觉效果，在整个石窟的内部装饰上大显身手。在莫高窟，连接建筑和其他艺术媒介的就是泥塑妆彩。不但石窟壁画上可

以装饰高低浮雕，而且各类佛教造像也可以根据佛窟整体规划作适当的调整。更为重要的是，妆彩的雕塑作品也容易和布满窟壁的多姿多彩的佛教绘画和图案融为一体，营造出和现实生活不同的佛国世界。

而在以石刻为主的石窟中，主佛的妆彩也是相当辉煌的，在窟内四壁，用浮雕代替壁画，从而刻画出动人的佛传故事和美丽的装饰图案。像洛阳龙门石窟中，还添上了大量的“供养人”和“功德”的碑铭，成为中国石窟艺术中又一杰出的创造。

以上就是对存在于北方的石窟寺艺术的总体考察，下面简单介绍几个典型的遗迹，以便人们对这种融建筑、雕塑、绘画艺术于一身的石窟艺术有更切实的了解。魏晋南北朝时期留存下来的主要石窟有新疆克孜尔石窟、库木吐拉石窟，甘肃敦煌石窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟、马蹄寺石窟、山西大同云冈石窟、太原天龙山石窟、河北邯郸峰峰响堂山石窟、河南龙门石窟等。这些石窟艺术是随着佛教东传的脚步而在北方各地由西向东陆续发展起来的。

中国境内石窟的开凿，最早当在新疆地区。新疆维吾尔自治区今存石窟，以天山以南拜城、库车、吐鲁番等地最为集中。在拜城的克孜尔一处就有石窟二百余个，其中窟形、壁画保存完整的有七十多个，但是窟内塑像全毁。这些石窟开凿的年代，部分当在东汉后期和晋朝，多数则在北朝和北朝以后。窟中壁画多为佛经故事、佛像以及各种装饰图画。

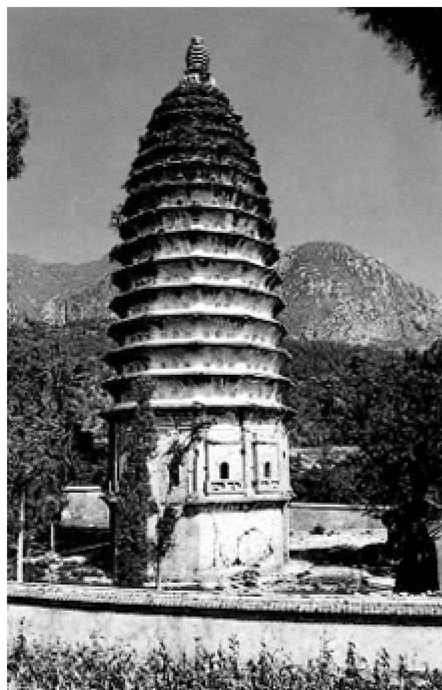
新疆维吾尔自治区以东，甘肃省境内是西域通向中原的走廊地带，因而石窟也最多。敦煌东南的莫高窟开凿在鸣沙山的断崖上，延绵排列千余米，今存有塑像、壁画的石窟还有四百八十六个，其中属于前秦到北朝的有二十多个。敦煌西南的千佛洞，十六窟中多数是北魏时凿成的。敦煌以东安西的榆林窟（万佛峡）、永靖炳灵寺石窟、天水麦积山石窟、庆阳石窟寺等，都是始凿于十六国或北朝时期，其中麦积山的百余窟绝大多数都是北魏晚期和北周的创作。

由河西走廊向东，石窟艺术传播到了北魏都城地区。大同以西武州山的云岗石窟群共有百余窟龛，规模宏大，其中最早的五窟是北魏文成帝命沙门统昙曜开凿的，以后献文、孝文诸帝都在这里大量兴造。云岗

石窟雕像数量极大，最大的佛像高达十几米，气势雄伟，神态凝重，富于质感，艺术价值很高。

洛阳造窟始于太和初年（477）。孝文帝迁都洛阳以后，石窟艺术在这里更行发展，艺术风格也更多地受到中原的影响。宣武帝景明（500~503）初，在洛阳以南伊阙龙门山营造石窟，以后龙门伊阙两岸石窟工程日益浩大，斩山石数十丈，二十余年中用人工八十万以上，至于私人造像也是盛极一时。经过北魏至唐代的不断修造，龙门断壁上石龛遍布、大小石佛林立，足与云岗石窟媲美，成为中国古代雕刻的两大宝库。

北魏末至北齐、北周时期，黄河南北各地凿窟造像之风极盛，著名的石窟寺除了上述各处之外，还有太原天龙山石窟（始凿于东魏）、巩县石窟寺（始凿于北魏末）、邯郸峰峰响堂山石窟（始凿于东魏）等等。辽宁义县也有万佛洞石窟，建于北魏孝文帝太和二十三年（499）。四川广元的造像，成于北魏末期，就其艺术风格来说，是麦积山石窟艺术的一个支派。至于江南地区，由于地理条件和其他原因，石窟很少。史载梁沙门僧祐营造摄山大像（在今江苏江宁境）、剡县石佛（在今浙江新昌境），其中剡县石佛高达十丈，规模宏伟。其遗迹经过后代修补，现还存在。



嵩岳寺塔

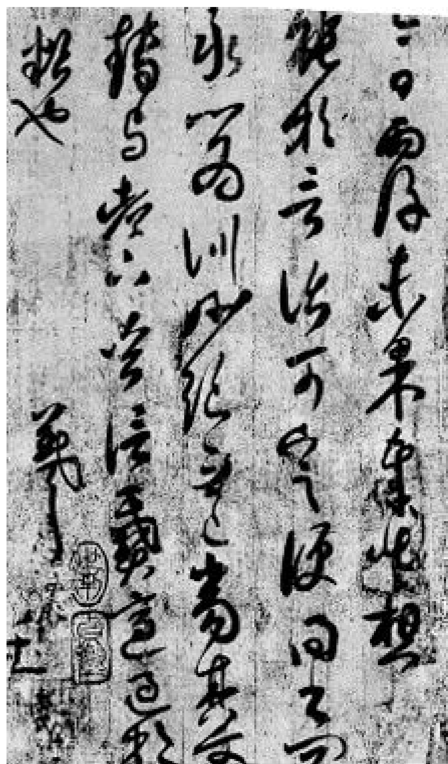
最后介绍一下寺庙和寺塔。佛教最初无偶像崇拜，只有保藏佛舍利和遗物的圆形矮塔。佛教传入中国以后，塔也传入中原。塔一般位于寺的中央，成为寺的主体。早期的寺不少是官吏、贵族赠送的宅府，因此佛寺的建筑和布局与大型宅府衙署相似，随着佛教的兴盛，住在寺庙中的僧侣越来越多，朝拜的信徒就更多了。于是，殿与塔分开，塔建在寺外，佛殿成为寺院主体。

佛教寺院建筑，西晋时在洛阳、建康盛极一时；北魏末年，洛阳的寺院增至一千三百六十七所，各州郡已增至三万余所；北齐时，仅邺城的佛寺已约计四千所，齐境之内竟达四万余所。北魏的永宁寺和梁朝的同泰寺是当时具有代表性的寺院，《水经注》和杨衒之的《洛阳伽蓝记》对永宁寺都有具体描述。据说当时的西域沙门菩提达摩来到洛阳，"见全盘焰日，光照云表，宝铎含风，响出天外"，对它歌咏赞叹，自称走过好多国家，从未看到过这样的寺院。在洛阳的寺院里，多建有浮雕，佛殿僧房也模仿天竺的形制。至于佛像的雕塑，更富于异国的色彩，"摹写真容，似丈天之见鹿苑；神光壮丽，若金刚之见双林"。为了便于创建寺塔，求法人往往在巡礼之际，按照天竺的佛教寺塔形式制造

模型。北魏使者宋云，在乾陀罗国（即提陀罗）访问了著名的雀离浮雕，特意妙选工匠，用铜制造了雀离浮雕和释迦四塔的模型。当年的寺院建筑因是土木构成，经受不住时间的考验，已大量毁灭。佛塔之属还有存者。河南登封嵩岳寺塔是高十五层的密檐式砖塔，建于北魏正光四年（523），是我国现存最早的佛塔。

书法

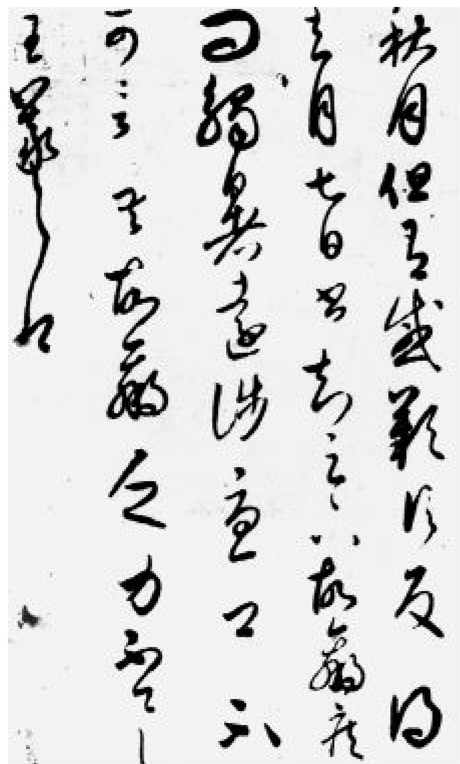
魏晋南北朝是我国书法艺术发展史上一个承前启后、流派纷呈的辉煌时期。尽管这个时期大部分是处于战乱不已、分裂割据的状态，但书法艺术并没有因此停滞不前，楷、行、草、隶等字体同步发展，风格多样而臻于完美。正因为晋代出现了彪炳书法史册的“书圣”王羲之与“小圣”王献之，才有了后人“唐诗晋字汉文章”的说法。魏晋六朝书法从当时的社会汲取了不竭的动力，书法的笔墨条线成为了士大夫阶层遣兴抒怀的载体。



王羲之《雨后帖》

书法是与绘画有密切关系的一门艺术，它和绘画 “骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”。东汉末年，书法艺术已经形成，著名学者蔡邕就是那时的书法能手。汉末至三国初年，梁鹄以善八分书（隶书不带挑法者）著名，梁鹄弟子毛弘承传鹄的笔法，为晋代八分书法之宗；张芝善章草（旧隶的草体），据说他“临池学书，池水尽墨”，时人称他为“草圣”。他的书法对魏晋书法影响很大，西晋卫瓘、索靖都传其草法，号为“一台（尚书台）二妙”。

魏初的钟繇擅长真书（楷书），又与胡昭同传汉末刘德升行书。钟繇师承曹喜、蔡邕等人，学书勤奋，昼夜不息，夜里睡觉还用手指在被子上摹画，日子久了，被子都被划破了。钟繇的书法各体皆能，尤精于楷书，点画之间多有异趣，而结体朴茂、出于自然，形成了新貌，在推动隶书向楷书转变的过程中发挥了关键作用。西晋“立书博士，置弟子教习，以钟、胡为法”。行书、真书比旧隶简易，魏晋间行书、真书的流行，是汉字书法的一种进步。



王羲之《七月都下帖》

东晋时期，士族文人工于书法的非常多，王羲之、王献之父子，是中国书法艺术史上的重要人物。王羲之后来被称为“书圣”，他学钟繇书，同时又汲取了魏晋诸家书法的精华，兼撮众人，善于思考，于运笔、结构间颇有启悟，从而改变了汉魏以来质朴雄浑的书法，形成了娇美秀逸、韵胜度高的晋书格调。其书法的总体特征是运笔丰盈跌宕而不锋芒毕露，气势稳健洒脱而安逸平和，笔画线条的粗细变化与运笔提按的枯涩疾速自然和谐，结构的疏密挪让与章法的虚实分布浑然呼应。王羲之出身士族，但他敢于蔑视礼教，把个人的才情作为最珍视的对象，因而在创作自己的书作时，再没有“书同文”的大一统的政治使命在身。这对于他革新书法、自成一格也意义非凡，使他的书法在审美化、艺术化的道路上达到中和之美的古典境界。



王献之《鸭头丸帖》

他首先完成了由带隶书波磔的“章草”向今草的转变，奠定了今草“笔方势圆”“遒媚相生”的古典审美范式和偏于尚韵表意的美学性格。他著名的《十七帖》是草书的典范之作，观赏全帖，只见字字独立，互不牵连，然又上下俯仰，左右顾盼，气韵神离，生趣贯注。点画之间，似有一种深长难状的无尽意味在流溢涌动，素有“一笔书”之称。同时，此帖虽为信札，似乎随意写来，但不经意之中却章法有致，其用笔方折劲峭、布局形密势巧、结字从容衍如、体态婉转健朗，体现出古典中和之美。

被称为“天下第一行书”的《兰亭序》，则更加集中地体现了其书法革新精神和中和审美理想，因而也最为后世所称道。这是他在公元353年完成的作品，那时候，王羲之邀请了谢安、孙绰等四十一位亲戚朋友在乡间的兰亭举行野外盛会。大家曲水流觞，饮酒赋诗，“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也”。为了纪念这次雅集，王羲之在席间写下了这篇千古不朽的名作。其文心与书艺都体现了晋人的风骨，使中国文人对人世和自然的感悟上升到了一个新的高度。从序文传达的深沉的历史感可以想像出当时知识分子内心的苦闷。这种“人生不满百，却怀千年忧”的忧患意识的确使“后之览者，亦将有感于斯文”，而他乘兴所书的这篇杰作，也因此成为千古绝唱。此作

字字精妙无比，若有神助；行笔轻重疾徐，跌宕起伏；笔断意连，法度谨严；结体欹正相间，遒媚劲健。章法上凡二十八行，计三百二十四字，长短配合、疏密相间，确有似欹反正、若断还连之妙。王羲之的这篇杰作奠定了妍美流便的新体行书风格，经后世千百年的发展而未有大变，显示了它既深且巨的影响所在。

对王羲之的书法，后人品评甚多。梁武帝赞其书法为“龙跃天门，虎卧凤阙”；唐太宗赞之为“飘若浮云，矫若惊龙”“烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直”。对《兰亭序》，人们的论赞更多，清代解缙赞其“字既尽美，尤善布置，所谓增一分太长，亏一分太短”。唐太宗对《兰亭序》帖非常痴迷，到了非据为己有不可的地步，于是在费尽心机骗到手后，把它作为了自己最好的陪葬品。

王羲之的书艺代表了“晋字”的最高成就，而在他的周边也有一大批重要的书法家，共同烘托出时代的特征，其中王羲之的第七子王献之也许是影响最为突出者，他的书法兼精楷、行、草、隶各体。献之幼学于父，从小就显露出超人才华，才气勃发，咄咄逼人。献之不为其父笔法所囿，别创新法，自成一家，令人刮目相看，可惜天妒英才，四十二岁就病卒了。

王献之的小楷书以《洛神赋》为代表，其用笔外拓，结体匀称严整，如大家闺秀，姿态妩媚雍容。清杨宾《铁函斋书号》认为“字之秀劲圆润，行世小楷无出其右”。从《洛神赋》中可看出，王献之的楷书笔法不再带有隶意，字形也由横势变为纵势，已是完全成熟的楷书之作。



北魏石刻

“稿行之草”的行草是王献之独创的书体，《鸭头丸帖》又是他行草的代表作。其帖二行，文曰：“鸭头丸，故不佳。明当必集，当与君相见。”共十五字，系王献之给友人的便札。全帖用墨枯润有致，姜夔《续书谱·用墨》说：“凡作楷，墨欲干，然不可太燥。行草则燥润相杂，以润取妍，以燥取险。”《鸭头丸帖》两层意思，蘸墨两次，一次一句，墨色都由润而枯，由浓而淡，墨色分明，从而展现出全帖的节奏起伏和气韵自然变化。

王献之创“稿行之草”为其一大贡献，创草书“一笔书”为其又一大贡献，他将张芝的“章草”和其父王羲之的今草又向前推进了一层。草书名作《中秋帖》就是其“一笔书”的代表作，笔势连续不断，宛如滔滔江河，一泻千里，表现出一种雄姿英发的爽爽之气，被列为清内府“三希”之二。

王羲之、王献之父子在书法上各有千秋，羲以真行为显，献则以行草为能，“父之灵和，子之神骏，皆古今之独绝也”。他们既是旧书体的集大成者，又是新书体的开先风者。其所代表的“晋风尚”之书风依然显

迹于南朝：宋有羊欣，齐有王僧虔，梁有萧子云，陈有僧智永，皆大致不出“二王”一路，从而铸成南朝书法“疏放妍妙”之优美品格。

东晋南朝的书法宗“二王”，十六国、北朝则重钟繇、卫瓘。北方士族清河崔氏、范阳卢氏家族工于书法的人也很多。卢谌学钟繇，崔悦学卫瓘，谌、悦又同习索靖草书，子孙相袭，为北方书法世家，所以史称“魏初重崔卢之书”。崔悦之孙崔宏善草、隶、行书，行书尤为精巧。他们的特点是发展了汉魏这一系统的风格，笔力雄劲骏放，结体端庄古雅，有别于南朝二王“流风回雪”的韵情。

值得一提的是晋代的书法理论也很繁荣，当时的书法家大多有理论著述，形成了书学理论体系，如卫恒的《四体书势》，卫夫人的《笔阵图》，王羲之的《论书》、《题卫夫人〈笔阵图〉后》，索靖的《草书状》，成公绥的《隶书体》等。这些书法理论不仅是当时书法实践的总结，而且对书学艺术规律、笔墨表现形式等都作了有益的探讨，使得义理并茂。因此，晋代书法辉煌的成因还得益于扎实的理论根基和先进的学术思想，并由此对今后书法艺术的发展产生了深远的影响。

五、俗文化

社会的构成是多元的，而较之上流社会的生活，平民阶层的文化似乎更能体现一个时代的文化。

大众娱乐

魏晋之际的娱乐活动是丰富多彩的，其中既有对历史的继承，也有当时的创造。不可否认的是，有一些娱乐活动不过是上层阶级消遣的方式而已，上流人对这样的游戏，观赏多于参与，而对于民众而言，实际上是具有表现性质的。还有一些游戏活动，广泛存在于各个社会阶层，是真正的全民同乐。

如果认真追溯起来，许多体育活动都是原始人生活技能的必要的训练方式，后来，由于社会的发展，人们控制自然界的能力不断提高，而这种训练方式却保留下来，于是形成为体育活动，以满足人们强身健体的朴素愿望。

体育活动经常以比赛和表演两种形式出现，是社会文化生活的一项重要内容。魏晋之际，体育活动获得比较快的发展，是同民族大迁徙与大融合联系在一起的。正是由于这种交融，使得骑马射箭以及角力等原本属于少数民族人们基本生活技能的技艺，为汉族兄弟学习，演化成为大众参与的娱乐活动。

田猎应该是最具代表性的一种类型了，不过田猎是属于上层社会贵族们的活动，它的大众参与度十分有限，但是始于魏晋之际的田猎之风，是无法回避的。南朝刘宋时，王僧达游猎可称为典型。他出任宣城太守时，肆意驰骋射猎，有时三五天都不回府，受理郡中诉讼居然在田猎的间隙进行。梁朝人曹景宗自幼爱好田猎，练得一身好功夫，据说，

他每次与人田猎，总是要等到鹿马混在一起时，才发箭射之。大家都担心他会失手射中马腿，而结果往往是鹿应弦而倒毙，马却安然无恙。

如果田猎只是少数人的游戏，那么射艺则是魏晋时代“全民健身活动”的保留项目。从三国时代开始，由于社会动荡，骑马射箭之技就颇受重视。这或许可以一直追溯到春秋战国之际赵武灵王“胡服骑射”的大胆改革，史载“好弓马，于今不衰，逐禽辄十里，驰射常百步，日多体健，心每不厌”。可见，当时之人不仅视骑射为戎旅之技艺，也是一种健身手段。

魏晋之际的骑射流行，应该同少数民族入中原后，继续保持了游牧部落的生活传统有很大关系，比如，北魏为了推行骑射活动，每年举行“九日马射”活动，以至于形成了“敕畿内太守皆赴京师”观看的宏大场景。特别值得一提的是，“敕京师妇女悉赴观，不赴者罪以军法”，这一规定或许过于严格了，但正是在这样的大环境下，才引发了独特的妇女尚武的时代精神。

强身健体的美好愿望之所以在魏晋之际变得尤为强烈，与时代背景是密不可分的。这不仅是因为时代的黑暗使人们总是存在朝不保夕的焦虑，现实缺乏也成为人们渴望得到的，于是各种养生之术广为流行。另一方面，东汉末年形成的道教，其主要的中心就是倡导吐纳导引，鼓吹补导术，以求长生不老、肉身成仙。

玄道之学可以说就是在这样一种氛围中发展流行开去的。魏晋名士无不是养生之术的忠实爱好者，最具有代表性的恐怕就是嵇康了。他“常好老庄”，“常修养性服食之事”，还完成了《养生论》一篇来宣扬自己的观点。

正是在社会大兴“养生之道”的背景之下，出现了许多旨在保健的体育活动，比如五禽戏、导引等。

据说，五禽戏是三国时代的名医华佗所创，它是模仿虎、鹿、熊、猿、鸟五种禽兽的动作设计的一套医疗保健体操。华佗认为，虎戏可以强壮四肢，鹿戏得以活动经络，熊戏能够增长力气，猿戏则可以让手脚灵活，鸟戏使动作敏捷轻快。相传，华佗的弟子吴普谨遵师傅的教导，

每天坚持练习，到九十余岁的时候，仍然耳目聪明，牙齿完整。

与五禽戏有异曲同工之妙的应该算导引之术。导引也是一种保健体操，它所遵循的原则就是“导气令和，引体令柔”。而这后一原则同五禽戏的原理颇为相似。不过，由于导引之术早在《庄子》中就有提及，所以包含了浓厚的道家成仙之说，在这个层面看来，导引之术的理论基础要比五禽戏更具有说服力。

陶弘景可以说是导引之术集大成者的理论家。他的《养生延命录》和《导引养生图》全面而系统地阐释了养生理论，保存了大量古代导引养生的资料。陶氏在书中提及的一个重要内容是所谓“闭气纳息”之法，“纳气有一，吐气有六。纳气一者，谓吸也；吐气六者，谓吹、呼、唏、呵、嘘、呬，皆出气也”，“委曲治病，吹以去热，呼以去风，唏以去烦，呵以下气，嘘以散滞，呬以解极”。

流行于秦汉时的蹴鞠、射箭等在此时更加普及，而且像“投壶”这类原属礼仪范畴的也转变为民间游戏，参与的大众化使得投壶的技巧也发展起来。以前，壶中装有一定数量的小豆，以防止投入壶中的箭跃出，后来，人们用竹箭代替木箭，以增加箭的弹性，让游戏更增添了乐趣。原来，箭弹性增大后，有可能会跃出来，回到手中，这就叫“骁”，据说，投壶的高手可以用一支箭实现一百次骁。

作为礼仪的投壶游戏是同罚酒联系在一起的。按规定，若连投四支不中，就要罚酒了，最后的胜负以中壶多少决定。但与此同时，投壶与游宴欢娱联系在一起，是它进一步娱乐化的表现。

生活习俗

魏晋南北朝时期由于受到玄风影响，无论是在社会的上层还是下层，都产生了有别于以往的生活方式。尤其重要的是，由于胡汉两种文化具有不同的生活习俗，它们在整合过程中不断进行着相互适应的交互作用，从而使人们的日常生活具有了更加丰富的内容。生活方式的改变当然也给传统、民族、地域文化以深刻的心理刺激和更移，促使思想观

念产生变异而追求更加完美的生活情态，也为当时的生活带来了崭新的风貌。

魏晋之际的人们已懂得丝制的精雅，而且他们关于衣服所体现的等级差别的规定，其繁琐的程度无以复加，比如最简单的帽子，他们也要弄出一套最复杂的礼仪制度来。

当时帽子的名目繁多，帝王将相的冠冕自不必说了，不同身份、不同职业的人都有规定的帽子，是断然不能弄错的。通天冠是皇帝在朝会时戴的冠饰，进贤冠则是文职官员的帽子，武官还有专门的武冠，至于其他官员，则按照他们的等级有高山冠、法冠、长冠、笼冠等等，不胜枚举。

魏晋之际的平头百姓显然是无法理解种类繁多的帽子与身份的联系的，他们没有必要在生活中用帽子来装点身份，于是采取了最简单的方式，用一块布包裹头发，仅此而已，这就是“巾”。其实，在冠出现以前，“巾”不分贵贱地为人们频繁使用，后来才逐渐成为士大夫以外的庶人所用的头饰。

不过，魏晋之际的文人总是无法放下崇尚自由的梦想，对政治的厌恶以及对隐修生活向往的旨趣，也在选择服饰的时候表现出来。正是由于“巾”成为大众化的装束，它也成为是否出仕的标志了，隐士们都乐意戴巾来表示自己非官员的身份，并以此为豪。



西魏加彩武官陶俑和陶风帽俑

东晋著名隐士陶渊明时常着巾，一次郡太守去看他，正赶上他所酿的酒熟了，他取下头巾就来滤酒，之后又重新戴上，可见当时名士的放达作风了。

魏晋南北朝的文人在“越名教而任自然”的风尚影响下，穿着偏爱宽大、舒适和飘逸的衣衫，就是迥然有异于前朝的了。考古资料为我们留下了许多可资查对的形象，南京西善板发现的南朝大墓出土的《竹林七贤与荣启期》壁画中，竹林七贤均穿着宽畅的衣衫，敞开衣领，袒胸露背。唐代画家孙位的《七贤图》中，玄学领袖们也是宽袍大袖，袒露上身。这种衣服的款式应该是与七贤的玄远气质完美地结合在一起的。

鲁迅曾在《魏晋风度及文章与药及酒的关系》一文中分析了魏晋名士流行轻裘缓带宽衣的原因，说是因为当时的人喜欢吃酒喝药的缘故。“因为皮肉发烧之故，不能穿窄衣。为预防皮肤被衣服擦伤，就非穿宽大的衣服不可……更因皮肤易破，不能穿新的而宜于穿旧的，衣服便

不能常洗，因不洗，便多虱。所以在文章上，虱子的地位很高，‘扪虱而谈’，当时竟传为美事。”这种有意思的分析，似乎是很有道理的。



蒸馍烙饼图

两晋时期有不少世家大族的纨绔子弟在衣着穿戴上更是刻意追求新奇的款式。他们斜簪散髻，宽衣博带，脸上抹粉施朱，足登高屐高履，腰间系着香囊。无所事事的他们往往三五成群，在街上招摇过市，望之有如神仙。

民以食为天，这条古训似乎尽显中国文化特色。精通饮食之道的中国人，不仅开发出独具风格的食品加工与制作方法，而且让“吃”这种最根本的人性欲求上升到了文化的高度。大多数中国传统节日都同“吃”有直接的关联，这应该不是一个很偶然的巧合吧。

地域上的幅员辽阔往往能够成就饮食的多样性，比如北方食麦，南方食稻就是地域差异带来的饮食习惯的不同。这主要是由于南北方的土壤、日照等自然条件决定的。不过，虽然北方产麦多于产稻，面食盛过南方，但是南北方都不约而同地视米饭为贵。《晋书》上说，石崇的餐桌上往往要摆放米饭来显示自己的富足与豪奢。

上层阶级在饮食上的排场奢华，自然是不争的事实。西晋时的元老重臣何曾，每天用于饮食的费用在一万钱之上，还总是觉得没有下筷子的地方。而对于那些每日为糊口奔波的普通百姓而言，能够填饱肚皮就是最好的享受了，因此，尽管人们当时视米饭为贵，但大多数人只能以

麦饭蔬食果腹，才不去管食用粗食粟饭是否是掉价的表现。

不过，米饭毕竟味道更加鲜美，只是价格更加昂贵，普通百姓的折中选择就是煮米粥，在节俭的清贫之家，更是常见。于是乎，为父母守丧者也饮粥表示哀悼。在灾荒之年，米粥也是政府赈济灾民的主要食物。

一个有趣的现象是魏晋之际人们的素食主义。西晋潘岳的《闲居赋》有云："灌园鬻蔬，供朝夕之膳；牧羊酤酪，俟伏腊之费。"表明当时的人们普遍遵循平日吃素，过年过节才吃肉的习惯。即使在招待亲友宾客的时候，若非过节，也不会有大鱼大肉上桌。这种以粮食和蔬菜为主的素食结构，应该是同当时以农耕为主的生产方式联系在一起的。不过，正如潘岳所云，素食习惯应当也是追求田园风光的隐修之士的养生之道。

当然，素食主义并不排斥鱼肉在饮食中的地位。特别在南北朝的时候，由于胡汉融合，胡族的饮食习惯传入中原，也改变了人们的口味。胡人逐草木而居的游牧方式使他们喜食乳酪。这种口味影响到了中原的人们，乳酪也成为汉人广泛流行的副食。《齐民要术》中还介绍了一种羌族人菜肴的制作方法—"羌煮貊炙"。"羌煮"是仿照羌人将精选的鹿肉煮熟后切成块，蘸着各种调料制成的浓汁吃。"貊炙"就是貊人发明的烤乳猪，做法是用火慢烤，一边烤，一边往上洒酒抹油。烤熟的乳猪色泽鲜丽，呈琥珀色，入口即化，汁多肉润，是上等美味。



屯垦画像砖

魏晋南北朝是士族形成发展的时期，这个注定在中国历史上扮演重要角色的阶层，在居所上也印上了自己的痕迹—士族庄园。士族庄园是政治、经济特权与隐逸文化相结合的产物。

豪门大户多选择风景秀丽处建设自己的独门山庄，以借自然地势求工取巧，实现返璞归真的美好愿望。实际上，远离政治斗争的漩涡，一直是魏晋名士的理想，隐居山林或者纵情山水，都是他们选择逃避的一种手段，而抱定“近水楼台先得月”的初衷，建造属于自己的庄园，则是最必然的结局。

由于建筑格局的改变和优化，起居用具也有了明显的发展，最具特色的是胡床的发展与流行。胡床早在东汉后期就从西域传入中原，因其轻巧实用、携带方便而普遍流行开来。胡床基本上相当于现在的马扎，四足成对交叉而上有横木，横木列窍以穿绳条，可以折叠。胡床流行的一个重要影响是改变了中原人的坐姿，因为胡床面积小，且用绳子穿成，人在其上无法保持传统的跪坐，于是开始垂足而坐。这也为后来靠背椅以及扶手椅子的发展提供了契机。

魏晋婚姻的一个显著特征就是强调婚姻的等级性。因为豪门士族的相对封闭性，他们对婚姻近乎变态地强调门当户对。这样做，当然是为了保证士族的纯洁性，然而也带来了许多恶果。一个在生物遗传学意义

上的恶果就是士族过分追求门当户对而引发的近亲结婚和婚姻不计辈份。近亲婚以及异辈婚本来是受到限制的，儒家传统中一直存在“同姓不蕃”和“蒸报不伦”的限制。所谓“蒸报不伦”，即父死后子娶庶母为“蒸”，兄、叔死后弟、侄娶嫂、婶为“报”，显然是乱伦。不过，这种病态的婚姻形式由于士族对自身血缘纯洁性的强调而变得合理，并相当流行。生物学上的忌讳并不会因为士族的这种畸形想法而稍微减轻。高门士族在南北朝后期“肤脆骨柔，不堪行步，体羸气弱，不耐寒暑”，则是他们自己酿成的苦果。

当然，并不能说魏晋之际的婚姻没有一点积极意义，同样是由于儒术的独尊地位被冲垮，引发的一个后果是婚姻的相对自由，“不齿淫泆之过”的时代已然过去，而开启了择偶相对自由，不全由父母包办的新时代。当然，这种相对的自由一般在庶族婚姻之中更加常见，《世说新语》中曾有记载，王湛“少无婚，自求赫普女”，后来父亲尊重了他的选择。

另一个可以说明婚姻自由的方面是对离婚与改嫁的限制减少。从汉朝开始，由于儒家的独尊，对妇女的限制极其严苛，结婚必须秉承父兄之命，媒妁之言。离婚对男方来说，不是“离”，而是“休”；对女方来说，则只能“不二天”，寡妇改嫁被认为是大逆不道的。而魏晋之际，妇女地位有了一些改善，她们开始摆脱父权的压迫，在婚姻上争取到了许多自由，改嫁、离婚之风时或有之。《晋书》更是记载了一个勇于选择自己向往的生活方式的妇女形象，据载，晋人王欢安贫乐道，专精耽学，不营产业，“其妻患之，或焚其书而求改嫁”。这种妇女形象能够在魏晋时期的史籍中出现，应该不是偶然的。

值得一提的是南北朝时北朝的婚姻特点。由于北朝是少数民族鲜卑统治的朝代，在婚姻制度上，既有魏晋的遗风，又受到了鲜卑风俗的浸染，与南朝在婚姻上的相同之处是早婚现象严重。这或许可以追溯到鲜卑民族一直推行的同姓相婚的习俗。

北朝婚姻的一个独特之处是买卖婚姻盛行，也就是财婚。颜之推评论说：“近世嫁娶，遂有卖女纳财，买妇输绢，计量父祖，计较锱铢，责多还少，市井无异。”颜之推身在北朝，这段评论应该是他自己观察到的

社会现实的真实写照，可见北朝买卖婚姻不是个别现象。财婚本是鲜卑人的风俗，后来影响到了汉人。到孝文帝施行汉化政策时，提倡鲜卑人与汉人通婚，嫁娶论财之风更加严重。

少数民族的社会生活

胡汉融合是魏晋南北朝这四百多年历史的一个主题。在这个时期，匈奴、羯、氐、羌、鲜卑（即所谓“五胡”）等少数民族相继入主中原，与汉族经历了由激烈冲突到逐渐融合的复杂过程。在双方的磨合中，汉文化因为少数民族文化的注入获得了新鲜血液，少数民族文化的传统也得以以一种新的形式保留下来，这确乎是一个互惠互利的过程！

少数民族的服饰是很有特色的。

《史记·匈奴列传》载战国时赵武灵王推行“胡服骑射”，王国维先生《胡服考》一文谓胡服之入中国肇始于此。王国维先生谓胡服为上褶下绔之式，即上身类似于袍，其长度大者至膝，小者较膝为短；下身类似于套裤，为左右两条裤筒。显然，套裤是游牧的匈奴为了骑马方便设计的服饰。匈奴人经常使用腰带，腰带又以带钩及带扣括结，这从许多汉、晋匈奴墓葬出土的文物中可以看到当时的形象。

至于服装的原料，氐族人很早就开始使用织品了。《后汉书》曾经讲到了广汉西部“土地险阻，有麻田，出名马、牛、羊、漆、蜜”。由氐人“有麻田”的情节可知，他们的织品中应包括麻布，而鲜卑人则对汉族服饰的丝织品有普遍排斥的态度，或许是他们更加倾向于“因地制宜”的选材，所以更加钟情于野兽皮毛制作的衣服。毫无疑问，对于游牧的鲜卑部族而言，羊皮绔一类的服饰来得更加直接，而且这样的衣服更加暖和，是抵御严寒的最佳选择了。

另外，鲜卑人长期有“辫发”习惯，汉人鄙称之为“索虏”。鲜卑人又有袒裸之俗，不过这同魏晋名士酒后袒胸露乳的举止还并不完全相同，对后者而言，不过是偶然为之的怪诞之举，为的是反对名教。鲜卑人的

袒裸，则是长期流传的习惯，即使是鲜卑皇室贵族，时或亦不免故态复萌。《北齐书》中就讲到，魏孝武帝经常“袒露与近臣戏狎”。

胡族多是游牧生活，这决定了他们的饮食结构多以牲畜的肉以及奶制品为主，从营养学的角度讲，这样的食物结构能够给身体提供大量的热量，是少数民族具有良好身体素质的物质前提。实际上，畜牧业在胡人的生产和生活中始终占据重要位置，他们豢养的牲畜之中，牛、马、驴、骡可以用于耕作和运输，也可以食用，而猪、羊更是主要的肉食来源。

不过，史书的记载让我们看到了氐人另外一种生活状态。《魏略》说氐人“善田种”，还说：“地植九谷……种桑麻，出绢布漆蜡椒。”尽管我们尚不完全清楚“九谷”的名称，但可以肯定的是，魏晋以降的氐人“田种”的种类颇多，而所谓“九谷”，无疑也是他们的基本食物。

少数民族的烹饪方法也透露出豪放的气质来，据《太平御览》的记载：“羌胡见客，炙肉未熟，人人长跪前割之，血流指间……不秽贱之。”

羌人的豪饮也是出了名的，王子年《拾遗记》中提到了西晋武帝时，有一位九十八岁的羌叟，嗜酒如命，人称“渴羌”，这应该是魏晋之际羌人纵酒性格的一个生动例子。

作为游牧的部族，五胡给人一种野蛮剽悍的印象，实际情况也确实如此。能征善战的匈奴人崇尚武力，人人皆长于骑射，以武勇著称。比如史载石勒“壮健有胆力，雄武好骑射”，其子石虎也是“捷便弓马，勇冠当时”。

少数民族这种孔武有力的气质，同他们艰苦的生活条件以及饮食习惯是密切相关的。恶劣的生活环境锻炼着胡族适应自然的能力，同时也提升了人们的身体条件。比如羌人，他们长年生活在寒冷的西北地区，因而大多“堪耐寒苦”，甚至于“妇人产子，亦不避风雪”，几乎是让他们的后代从出生的那个时刻起就接受着最严酷的生存挑战，当然会锻造出坚毅的品质。

隋

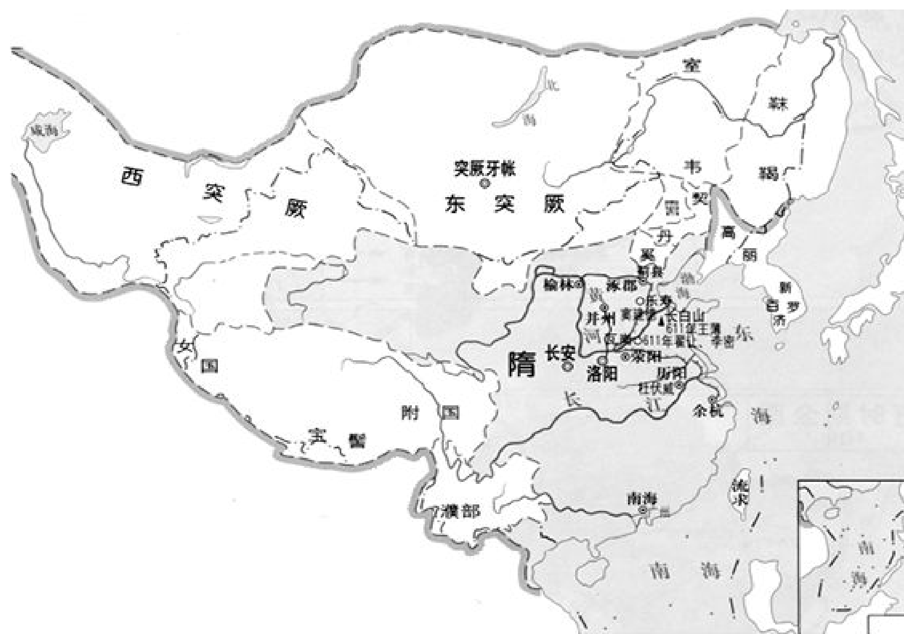
国运多舛

公元*581*年*2*月，身为北周辅政大臣的杨坚迫使年轻的周静帝让位，自立为帝，从此拉开了一个王朝的序幕。因杨坚曾官居隋国公，故改国号为隋，年号开皇，建都长安，他就是隋朝的开国皇帝隋文帝。公元*588*年，文帝派兵攻占南朝的最后一个朝代后陈的都城建业，宣布了南朝的灭亡。至此，自西晋末年以来持续了二百七十多年的分裂、对峙的局面终于结束。

隋王朝是中国历史上第二个，也是最后一个两世而亡的朝代，它与另一个两世而亡的朝代秦相比，的确有许多相似之处。首先，隋与秦都是凭借强大的武力统一分裂多年的中国，而紧接着完成一系列改革，使经济得以发展。与此同时，又对人民大施徭役，致使民不聊生，终于使政权毁于一旦。然而，也正是凭借此时国家对物资财富丰盈的积累，为后世的发展创造了良好的物质条件，从而带来了隋之后中华民族引以为骄傲的盛唐文化。

昙花一现间的耀眼光芒

隋文帝统一全国后，果断地进行了一系列的政治、经济等方面的社会改革，巩固了隋朝的统治。文帝在位二十四年，可以说是一位励精图治的君主，他勤于政事，提倡节俭，“每旦听朝，日昃忘倦，居处服玩，务存节俭，令行禁止，上下化之”。在他的带动下，节俭成为一种社会风气，从而使社会财富得以迅速积累。他赏罚严明，惩赃不贷。在隋文帝的治理下，隋王朝很快强盛起来，先后征服了西北的突厥和东北的高丽，一个多民族的统一的封建大帝国又重新建立起来，其中央集权制度和思想文化政策也比前代更加进步。



隋时期全图

隋文帝于公元601年改年号为仁寿。仁寿四年（604），六十三岁的杨坚卒于仁寿宫（后世有记载称杨坚是被其子杨广指使心腹张衡入宫行刺而亡）。

文帝死后，翌日其子杨广即位，年号大业，是为隋炀帝，他是中国历史上有名的暴君。他即位后，就开始大兴土木，为自己建造奢侈豪华的宫殿，开凿大运河为自己享用。为了扩大其统治，他还不断向外扩张。炀帝于大业十二年至大业十四年（616～618）三次东征高丽，但都以失败而告终。连年的征战和暴政致使隋朝的国力大大削弱，人民的生活得不到保障。于是，全国各地人民纷纷揭竿而起，其中势力较大的有：瓦岗山的翟让、河北的窦建德、江淮地区的杜伏威等人。故而隋朝后期，炀帝不得不四处攘乱，但终究大势已去。公元618年3月，隋将司马德戡、宇文化及乘“骁果军”骚动的机会，在江都发动兵变，勒死了残暴的隋炀帝。从而结束了隋王朝短暂的统治。



隋代文官俑



杨坚画像

隋是一个承前启后的朝代，文帝与炀帝共在位三十八年，在这三十八年中，中国的政治、经济、军事、文化等各方面均得到巩固和发展。首先，在政治方面，隋朝调整了中央与地方的统治机构，废去了北周的中央职官，模仿《周礼》所置的六官确立了三省六部制度，增强了中央集权统治；地方职官实行州、县两级制。通过制定《隋律》稳定了社会秩序。其次，隋朝实行了科举制度，为以后中国封建社会的人才选拔方式提供了一个蓝本。另外，在经济方面，文帝下令整顿户籍，清查人口，继而推行均田制、租庸调制，减轻刑罚和徭赋。与此同时，为了恢复农业生产和加强漕运力量，于开皇四年（584）开“广通渠”引渭水直达潼关， 后炀帝大业四年（608）又开“永济渠”引沁水南通黄河，自辉

县至涿郡，长达两千余里，这就是现在的京杭大运河。此外，由于隋朝以前连年的战乱，各朝没有统一的币制和度量衡，这极大地影响了市场商品的交易与流通。因而，隋朝建立以后首先宣布禁用旧钱，统一发行合乎规格的“五铢钱”，严惩私铸钱币。同时还规定了标准的铜斗铁尺，颁行全国。这样一来，为经济的持续、稳定增长创造了良好条件。



赵州桥

在工程建筑方面，最突出的成就莫过于河北赵县安济桥的兴建。因赵县在古代称做赵州，所以安济桥又称赵州桥。赵州桥建于隋大业年间（605～618），由著名工匠李春主持设计建造，全长约64.4米，圆弧长50.82米，宽9.6米，石拱跨度37.02米，是一座全部用石料建造，由28道独立拱券组成的单孔弧形大桥。桥的每道拱券都自成一体，这既保证了桥的整体安全，又便于局部施工修理。为了保证这些平行的拱券排列紧密坚固，设计者又采取了三项加固措施，首先将桥面的宽度中间逐渐减少，以使两侧各道拱券都微微向内倾斜，为使各券之间相互勾连，在拱券面上还用横向的石板加栿，在券和栿之间又加若干横向铁条把各券拉在一起。可见李春在拱桥建造工艺上费了不少心思进行革新创造。赵

州桥是我国古代跨度最大的单孔桥，但它的桥面坡度却十分低缓，这当然和设计者的独具匠心分不开，在此之前，我国石拱桥高度与跨度的比一般为1：3，为了利于车马通行，李春等匠师把比例改为1：5，即从拱顶至拱脚仅高7.23米，而拱券跨度达37米多，使桥面几乎没有坡度，整座桥看上去轻盈利落，简洁明快。李春等工匠还在大桥洞顶左右两边拱肩里各砌了两个圆形小拱，用以加速排洪、减少桥身重量和节省石料，这在建桥史上还是第一次。桥面两边的栏板望柱上还雕有各种精美图案，其图案以龙头、怪兽和波浪花纹为主题，刀法苍劲，造型生动，代表了隋代雕刻艺术的水平。在结构上，赵州桥的弧形平拱和敞肩小拱给人一种巨身轻灵、跃跃欲飞的动感。雕刻线条刚劲之中透着柔和，稳重之中还显轻灵，雄伟之中包含隽永。在主拱顶上有雕着龙头的龙门石一块，桥侧还有八瓣莲花的仰天石点缀着。这些雕像，寄寓着大桥不受水害，长存永安的愿望。赵州桥在中外桥梁史上占有十分重要的地位，对我国后代的桥梁建筑有着深远的影响。其“敞肩拱”的运用，为世界桥梁史上的首创。赵州桥结构合理、外型秀丽，富有民族风格，素有“奇巧固护，甲于天下”的美誉。



赵州桥栏杆雕刻

隋代在绘画、音乐、舞蹈等方面也涌现出了一大批杰出的代表人物。在绘画方面，展子虔、董伯仁、郑法士、田僧亮、杨契丹、孙尚子、尉迟跋质那等人都是当时的著名画家。他们各有所长，杨契丹擅长“朝廷簪组”，董伯仁擅长“台阁”，展子虔擅长“车马”“山水”，孙尚子不仅擅长“美人魑魅”，而且“善为战笔，甚有气力”。他们大多继承了前代的传统，更多地受到顾恺之的影响。尉迟跋质那来自新疆的于阗，善

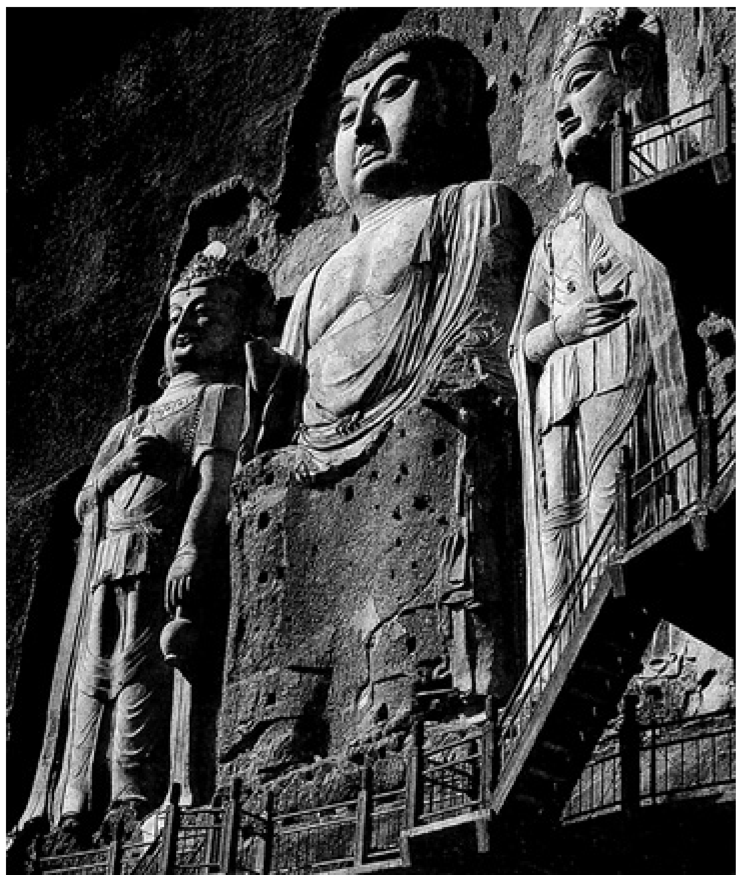
画外国佛像。

展子虔是隋代山水画史上的第一人。当时的绘画仍以道释人物故事为中心，但山水画已逐渐发展成独立的画科。

展子虔（550～604），渤海（今山东阳信）人，历经北齐、北周、隋三个朝代，曾任周朝散大夫、隋帐内都督等职。工于绘画，创作范围较广，被唐代张彦远称为是“触物留情，备皆妙绝”的无所不能的画家，善画佛道、鞍马、宫苑、翎毛、历史故事等，尤长于山水，他的绢本《游春图》是现存最早的山水画卷。

展子虔曾在洛阳、扬州及浙江等地的寺观中创作了许多壁画，所绘物象生动而富情趣。他在绘画上善于创新，画人物善用紧密的线条和浓淡的晕染色彩来表现对象的性格特征和神态形貌，达到了“神采如生、意度具足”的境地。就连绘画艺术成就极高的宋徽宗赵佶也赞扬他“凡人所难写之状，子虔独易之”。展子虔画马尤其注重描绘马的动态，“立马有走势”“卧马有腾骧起跃势”。

展子虔在中国美术史上影响最大的是山水画，他的特点是善于表现自然山水深远的空间感。他在山水画上的成就及其绘画方法，直接开启了唐代画家李思训、李昭道父子金碧山水的先河。《宣和画谱》评其山水画为：“善画台阁，写江山远近之势尤工，有咫尺千里之趣。”



隋代麦积山大佛

《游春图》是展子虔仅存的一幅山水画，它处于出现山水题材以来，一直以青绿着色的不成熟的青绿山水画向成熟的李思训父子的金碧山水画转化的关键地位。《游春图》表现了贵族游春的主题，以抒情而又近似记实的手段展示了祖国江山的美丽和贵族生活的优雅舒适。全图用鸟瞰方式遥摄景物，画面山形耸峙，水波浩淼，祥云涌动，屋宇错落，桃李盛开，新绿成荫，一派草长莺飞、欣欣向荣的景象。游春的男女则纷纷涌向山间水湄，他们有的骑马伫立水滨，有的乘船泛于水中，有的在岸上迟疑不进，有的望春波翘首待渡。山深水阔之间，四散的游人与山水的境界交相辉映，都沉浸在明媚的春意之中，融洽而又和谐。自然与人物，树木与山水，组成了一幅和谐蓬勃的图画。画中的山、树、人物、波纹、屋宇，都用细线画成，轮廓准确优美。画中色彩的使用，因为要强调春山、春树的青绿，故而形成一种特有的风格，被人称

为“青绿法”，由于画面效果金碧辉煌， 其画法遂为后世发展为 “金碧山水”。画面整体上以大对角线构图，青山和坡岸的对峙与开阖、春水的自右下向左上流动、右上斜角的实则虚之与左下斜角的虚则实之，变化多端，激活了潜藏在山水和山水画之间的生命力，情调委婉丰富，咫尺之内，却备千里之趣。明代鉴赏家詹景凤在他的《东图玄览》中对这幅画的设色评价道：“其山重着青绿，山脚则用泥金，山上小树林以赭石写干……此殆开青绿山水之源，似精而笔实草草，大抵涉于拙，未入于巧，盖创体而未大就……”《游春图》超越了六朝以前“人大于山，水不容泛”的山水草创阶段，将中国山水画的发展推向了一个新时期，展子虔也被后人称为“唐画之祖”。《宣和画谱》称赞他的绘画艺术道：“写江山远近之势尤工，故咫尺有千里趣。”

在音乐方面，《新唐书·艺文志》载，“隋文帝始分雅、俗二部”。历经南北朝三百余年的战乱，天下礼乐崩坏，隋文帝立国后就锐意复兴礼乐，诏令太常卿牛弘等人增修雅乐。之后又调整五音，重新整理生成了古代汉族民间音乐“清商乐”，后来又有了《七部乐》，这些都对唐朝的乐舞产生了影响。

在短短三十几年中，隋王朝恢复了几个世纪以来因割据纷乱几乎中断的对外关系，通过“丝绸之路”的商业往来，促进了中国与西亚的相互交流，为后世盛唐打下了一定的基础。随着对外关系的改善和交流的发展，当时的地理学也有了较大的发展，炀帝下令撰写的《区宇图志》共一千二百卷，是一部图文并茂的全国地理专著，在中国地理学发展史上占有相当重要的地位。

唐

恢宏壮美的世界舞台

隋朝末年，社会矛盾急剧激化，农民起义此起彼伏。借此之际，一些世家大族和官僚乘机扩张自己的势力，随时准备夺取隋朝政权。在这些官僚之中，最有名的就是李渊父子。

李渊本是隋朝太原道安抚大使、太原留守，手握重兵，在其子李世民的劝说之下，招兵买马，准备起兵反隋。为了免除后顾之忧，同时也为了取得突厥的支持，李渊派心腹刘文静出使突厥，甘愿称臣。准备就绪之后，李渊父子于大业十三年（*617*）在太原起兵反隋，很快攻入长安。李渊为取得百姓支持，下令取消炀帝苛法。公元*618*年，江都发生兵变，隋炀帝被部下杀死。两个月后，李渊在长安登基称帝，国号唐，建元武德，以长安为都城，盛极一时的唐帝国拉开了帷幕。

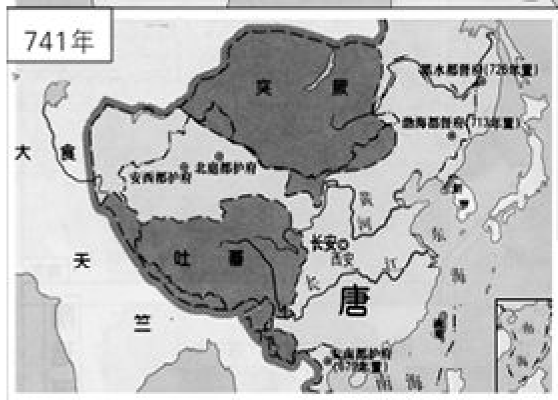
唐朝是中国文化发展的鼎盛时期，各种文化形式在唐代竞相绽放，达到空前的繁荣。唐文化以它恢宏壮美的气势、开放博大的胸怀、积极进取的精神，为世界文明创造了一个奇迹，对世界文化的发展产生了深远的影响，在世界文化史上写下了光辉灿烂的一页。

一、大幕开启

威震四方的天可汗

唐朝建立之后，天下并不稳定，当时在河北有窦建德的夏国、江淮有杜伏威等建立的吴国、河南有王世充建立的郑国、晋阳则被刘武周占领。经过多年的征战，李渊父子打败窦建德等人，最终统一了全国。唐高祖李渊在称帝之初，一切仍沿用隋朝旧制，全国统一之后才有所改变。武德九年（626）六月，李世民发动玄武门政变，杀死了自己的哥哥李建成和弟弟李元吉，逼迫李渊禅位，自己当上了皇帝，次年改元贞观，是为唐太宗，在位二十三年（627～649）。唐太宗登上皇位之后，注意吸收隋朝灭亡的教训，善于纳谏，任用贤人，进一步完善中央集权的政治体制。在他统治时期，政治比较清明，社会比较安定，生产也有了很大的发展，历史上把这段时期称为“贞观之治”。

为巩固政权，唐太宗进一步完善了隋朝的制度。第一，加强中央集权的官僚统治机构，进一步完善三省六部制。三省六部制经过魏晋南北朝时期的长期发展，到隋朝大体定型。在尚书、中书、门下三省之中，以尚书省的长官尚书令的地位最高，权最重，也常遭皇帝的猜忌，故自南北朝后期以来，往往付诸阙如。由于唐太宗在未即位之前曾任尚书令，此后尚书令虽存官名但不实授。高宗之后，为了防止大权旁落，皇帝常挑选一些低级的官员任宰相，进一步削弱了尚书省的权利。在地方上，仍然实行州县两级制，但是为加强对地方控制，唐太宗依据山川形势，把全国分为关内、河南、河东、河北、山南、陇右、淮南、江南、剑南、岭南十道。唐玄宗时期，又重新划分全国为十五道。道是监察机构，皇帝经常派巡察使、按察使等官员到各道、州、县检查吏治，对地方官实行监督。


741年
突厥
大食
安西都护府
北庭都护府
黑水都督府(726年置)
渤海都督府(713年置)
新罗
吐蕃
长安
西安
长
江
唐
天
竺
东
海
安南都护府
(679年置)

唐时期全图



李世民画像

第二，在军事上实行府兵制。府兵由军府所在地从“六品以下子孙及白丁无职役者”中挑选，每三年选拔一次；府兵的经常性任务是轮班到京师宿卫，称为“番上”；府兵在不执行任务时，进行生产活动，实行的是一种兵民合一的军事制度；唐代府兵的调遣由兵部掌握，地方官乃至中央十二卫都没有调兵的权利；战争期间，中央从各地调集军队，混合编制，将领则是临时委派，战事结束后“兵散于府，将归于朝”。将帅和士兵的这种临时结合，有利于防止将帅的专兵跋扈，从而有利于巩固中央集权制。

第三，制定法典。唐高祖时就下令制定《唐律》，唐太宗时完成，至高宗时期，又令长孙无忌撰写《唐律疏议》解释《唐律》条文，《唐律》的制定有利于社会的稳定，促进生产的发展。

第四，实行科举制和兴办学校，实行新的选官制度，为唐朝笼络了大批的人才，进一步打击了门阀大族的势力。

第五，修《氏族志》，使一些在朝做官的庶族地主也获得了士族的身份。通过这些措施，唐太宗为唐朝的强大奠定了一个坚实的政治基础。



唐代彩绘武士俑

太宗之后，宫廷虽然几易其主，但太宗的政策都延续了下来。到唐玄宗时期，任用姚崇、张九龄等人为宰相，在他们的辅佐之下又进行了一系列改革，整顿吏治，发展农业。社会经济得到了长足的发展，社会出现前所未有的稳定局面，史称“开元盛世”。这样经过一个多世纪的积累，唐朝达到全盛时期，唐朝的政治、经济、文化都得到了前所未有的发展，国势十分强盛，声威远震，成为当时世界上最强大的帝国之一。

周边少数民族和许多国家都对唐朝心生仰慕之情，纷纷前来朝贡。同时，唐朝也用开明的政策来对待世界各国和各少数民族。唐朝初年，高祖李渊曾在未央宫置酒招待各个少数民族首领，席间突厥颉利可汗起舞而歌，南越酋长冯智代咏诗，李渊见此，高兴地说：“胡越一家，自古未有也。”唐太宗对古代君王重汉族而轻视夷狄的做法颇不以为然，他曾说“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”在唐朝开明的民族政策吸引下，各少数民族纷纷来附。公元630年，一些少数民族的首领到宫门前恳请唐太宗称“天可汗”，自此之后，唐朝皇帝就以“天可汗”的名义向西北诸少数民族发号施令。

唐朝前期由于经济得到极大发展，吏治清明，社会出现了前所未有的稳定局面，整个社会呈现出一种蓬勃向上的气象。唐朝不仅创造了一个政治上的全盛时期，同时在这种形势下，唐朝人对自己充满了自信，以开放的心态、博大的胸怀对待外来文化，又创造了一个文化全盛时期。

科举制——文官制度的缘起

科举制，是我国唐宋以后选拔官吏的一种考试制度，它源于两汉至南北朝时期的察举制度。它的产生有一个发展过程，大抵萌芽于南北朝，始于隋朝而成于唐朝。

在春秋时期，官职完全由世袭大族垄断。西汉武帝时期，正式建立察举制度，由皇帝临时下诏察举贤能。汉武帝又在京师设立太学，用考试的方式来选拔人才。但到了东汉后期，豪强大族控制了察举和辟诏，到魏晋时期更是发展到了九品中正制，门第又成为选拔官员的先决条件。南北朝以来，门阀士族衰落，察举制度重新得到重视，南朝和北朝都恢复了举秀才和举孝廉的制度。值得注意的是，察举征辟制中包括的某些科目如秀才、孝廉等，可以看做是分科考试的前身。在中国古代科举制的发展过程中，有两个关键性的发展阶段，自汉代察举征辟制中的策试到南北朝时期的九流常选，考试开始走向定期化，考试科目也在不断增加。至隋朝时，随进士科的设置，考试科目基本固定下来，科举考

试也初具规模。当隋唐两个王朝的统治者登上历史舞台时，他们不仅掌握了变革任职制度的经验，而且也具备了进行这种变革的充分条件，科举制便应运而生了。



唐代礼宾图

唐朝初年，兵戈未宁，动乱频仍，科举制度还无法实行。及太宗即位，大肆招揽文士，科举制开始进入正常的轨道，经过高宗时期的完善，科举制度才正式形成。

唐代的科举考试可以分为两大类：一类是制举，一类是常举。制举是由皇帝亲自主持的临时性考试，以求非常之才。制举的科目多临时设置，平民子弟和官吏都可应试，但制举不常举行，每次录取的人数也不过一两人，多到五六人，因此在科举考试中并不占重要地位。所谓常举是定期举行、科目一定的考试，是科举考试中的重要部分。常举分为秀才、明经、进士、明法、明算、道举、童子等科，其中以明经和进士两科最为重要。常举制中以秀才一科等第最高，但是因为隋代秀才科特难，唐代受其影响对秀才的要求也很高，结果导致士人怯于应试，不久被废除。其他的杂色科目，如明算、明法等又为士人所耻，不屑于应试，使人对此也不热心。因此只有明经、进士两科成为唐代科举的主要科目。

明经科的考试分帖经和墨义，主要考考生的死记硬背的功夫，因此明经一科也逐渐被人瞧不起。甚至皇帝本人也对它语出嘲讽，唐太宗曾说：“只念经疏，何异鹦鹉能言？”在唐玄宗时期明经考试又加试时务策，才使这种情况有了改变。进士科的考试有帖经、诗赋和时务策，尤其是以诗赋为主。因此在唐朝的科举考试中，中明经易，中进士难。 中进士虽难，但及第之后容易飞黄腾达，被世人称为是“士林华选”，因此一些位极人臣的士人便认为“不由进士者，终为不美”。但由于进士录取的名额较少，一般只有百分之二左右的人能中；而明经的录取名额较多，一般大约有十分之二的人能中，所以明经仍是唐朝士人进入仕途的主要途径。



唐代文官俑

进士及第是士人一生中最关键的一步，多年的寒窗苦读，到此时终

于有了眉目，可以扬眉吐气了。新科进士们总是陶醉在各种宴会的狂欢之中，公私个人都乐于为这种宴会慷慨解囊，使得京城有一部分人专门以筹办各种宴庆活动为职业，即所谓的“进士团”。进士及第之后一般要有参见宰相、向主司谢恩、同年集会等仪式。参见宰相又称“过堂”，先由进士团在大明宫内供帐备酒食，新进士们在此集合，等候宰相上堂。宰相到齐之后则由状元致词，状元因故不到则由第二名代替致词。致词之后，各人一一通报姓名，自我介绍。参见宰相之后，新科进士们还要向掌管贡举的吏部侍郎或其他知贡的官员谢恩。新科进士的集会，在主司的住宅附近，也是临时由进士团主办，院内供帐宴馔，豪华丰盛。进士及第之后，也仅是取得了出身的资格，还要经过吏部的关试，这才有了在吏部铨叙授官的资格。

关试之后，新科进士大宴于长安城东南的曲江亭，被称为“曲江宴”，这个宴会在各种公私宴会中最为盛大，甚至有时连皇帝也要参加。当此之时，新科进士们还要选出两名最年轻的为“两街探花郎”，也被称为“探花郎”，他们要骑马游遍长安的各大街名园，采尽早春名花。唐代诗人孟郊曾做过一篇写探花的名作，他写道：“昔日龌龊不堪嗟，今朝放荡思无涯。春风得意马蹄疾，一日看尽长安花。”孟郊的这篇《登科后》逼真地写出了新科进士们的得意心态和对美好未来的憧憬。

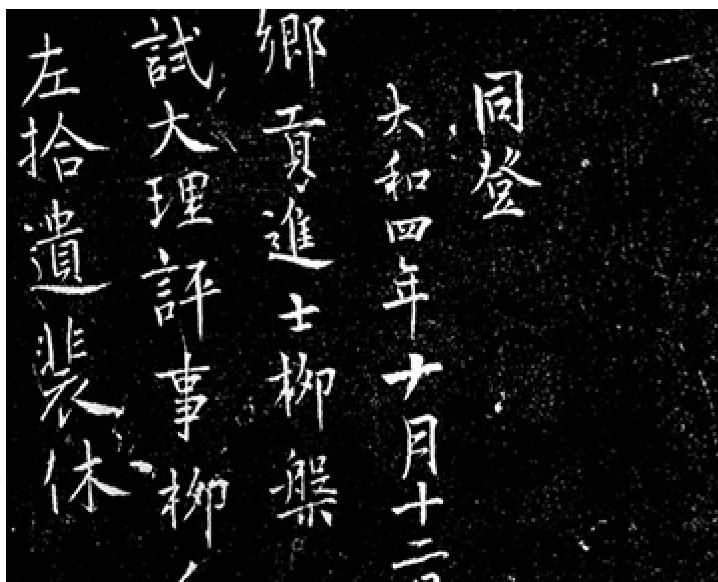
各种宴会之后的“雁塔题名”对于新科进士来说也是莫大的荣耀，雁塔即今天西安的大雁塔，雁塔是当时长安城最高的建筑，可以俯瞰曲江。新科进士们登楼眺望，题名留念。白居易进士及第时年方二十九岁，他曾有诗描绘当时的情形，“慈恩塔下题名处，十七人中最少年”。

科举制度在唐朝的兴起对唐朝的政治、社会和文化都产生了深刻的影响。

首先，科举制在政治上打击了门阀士族的势力，开创了一种新的选官制度，使一部分有才华的寒门子弟得到了提升的机会，加强了中央集权制。第一次从制度上超越了门阀士族阶层，使庶族士人的势力迅速发展，为朝廷笼络了一批优秀的人才，使“上品无寒门，下品无士族”“世胄蹑高位，英俊沉下僚”的局面得到了一定的改变。同时这些庶族士人更加容易控制，对中央集权的加强十分有利。唐太宗看到新科进士汇集榜下

时曾得意地说："天下英雄尽入我彀中矣！"科举制对政治的影响还有一个重要的方面，即开启了中国的文官制度，并为西方国家所效法，他们借鉴中国古代的科举制创立了近现代的公务员制度，这是中国对世界历史作出的一个巨大贡献。

其次，科举制也对中国的社会产生了深刻的影响，它使中国社会的流动性得到进一步的增强，从而有利于社会的稳定。从理论上来讲，只要是读书人，不论家世门第的高低，财产的多寡，都可以通过科举考试而上升到社会的上层。事实上当时许多庶族士人也正是通过这种途径进入仕途的，这在一定程度上缓和了社会的矛盾。科举制虽然使士人"其有老死于文场者，亦无所恨"，严重牢笼了士人的精神，但毋庸置疑，它对唐代社会的稳定起到了很大的作用。在这种稳定中，中国的经济和文化得到了进一步的发展。



唐代大雁塔进士题名帖

最后，科举制也对唐代和唐以后的中国文化的发展产生了深远的影响，它直接促进了唐代诗歌和文学的繁荣。南宋严羽在《沧浪诗话·诗评》中指出："唐以诗取士，故多专门之学，我朝之诗所以不及也。"但反对这种说法的人也不少，他们的根据是在科场考试中的诗作佳作极少，杨慎在《升庵诗话》中说："诗之兴衰，系于人之才与学，不因上之所取也。唐人所取，五言八韵之律，今所传省题诗多不工，今传世者，非省题诗

也。”杨慎说科场考试中的诗极少佳作，这并没有错，文学创作本应该是作者心中感情的自然流露，由上面命题在规定的时间内作完，多是临时拼凑，实难发自内心，实在是做不出好诗。事实也的确如此，在唐代的科场考试中并没有产生多少诗品佳作，但因此说唐代诗歌的繁荣与科举制度无关，也是不正确的。唐代科举制对诗歌文学的促进作用并不表现在科举考试的过程之中，而是表现在考场之外。唐代科举考试与后世不同的重要一点在于，唐代不实行糊名、誊录制度，因此考生的姓名、笔迹都明白地摆在卷面上，这就给了主考官在录取时“对人不对文”的自由，主考官可以根据自己对考生的了解独立决定。唐代科举制中还有一种制度是“通榜”，也就是说主考官可以考察举子在社会上的声望和德行，制成“榜贴”，以供考试录取时参考。主考官在很多情况下在考试之前就决定了及第的名额，因此在主考官的采访过程中，社会名流、文坛大家、达官贵人的推荐延誉就显得十分重要。为取得这些人的推荐，举子们必须东奔西跑，向他们“行卷”，即把自己平时所作诗文中最好的拿给这些社会名流去看。后世流传的许多唐代诗歌就是“行卷”时的作品。白居易当年就是用《赋得古原草送别》向当时长安名士顾祝行卷而声名大振的。科举制对唐诗的促进作用主要是这种直接的作用。另外，由于科举考试主要考诗赋，这与仕途紧密联系在一起，吸引了大批的士人全身投入到诗歌的创作之中。他们留心观察社会、生活和自然界中的一切人和物来求得灵感，这直接导致了优秀诗歌的出现。同时，这种科举考试是面向整个社会开放的，这使唐代诗歌创作的群体得到了壮大。由于科举考试扩大了文人的行踪，开阔了他们的视野，这对文人的创作也是多有裨益的。

二、唐代的外来文明

四方辐辏之地

唐代经济的繁荣、政治的稳定、文化的高度发展使唐朝在当时的世界上享有极高的声誉，成为世界东方的一个政治文化中心，各少数民族和各国对唐朝都心生仰慕之情，他们纷纷到中国来学习或经商，甚至进行传教活动。当时中国的长安、广州等大城市都是国际性的大都市，大量的外国人在这些城市中生活。用“四方辐辏之地”来形容此时的唐朝一点也不为过，唐朝已经成为亚非各国进行经济文化交流的一个中心。

唐朝之所以能成为一个世界文化交流的中心，除自身的强大和繁荣之外，还有以下几个因素是值得注意的。

首先，由于社会经济的发展，唐朝社会出现了一种蓬勃向上、欣欣向荣的新气象，人们自然地产生了一种为国家的强盛感到骄傲、对自己的国家充满了信心的民族自豪感，在这种心理作用下，唐朝人对外来的文化、风俗习惯和宗教信仰，更多的是充满了好奇之心，而不是对外来文化的恐惧。鲁迅先生对此曾经有一段精辟的论述，他说，“汉唐虽然也有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的信心，或者竟毫未想到，绝不介怀”，“那时我们的祖先对于自己的文化抱有极坚强的把握，决不轻易动摇他们的自信心，同时对于别系文化抱有极恢廓的胸襟与极精严的抉择，决不轻易地崇拜或轻易地唾弃”。



唐代六十一宾王像

其次，唐朝对外来文化的政策也是开放和开明的，这在政治上为各民族文化的交流提供了一个宽松的政策环境。唐高祖在武德五年（622）给高丽王武建的信中提出了“柔怀万国”的政策，其宗旨在于“申辑睦，敦聘好”。唐太宗更是表示出对华夷“独爱之如一”的气派。到开元盛世，唐玄宗更是气度恢宏地宣称要“开怀纳戎，张袖延狄”。唐朝政府还给来中国学习的外国人、各国派来的使者、各国商人等提供便利的条件，这些也吸引了大批的外国人来华。唐朝政府专门设置“鸿胪寺”来接待各国使节和宾客，并给予他们各种优待。当时，各国来华使者在唐朝期间和归国途中的资粮都由中国供给，并有定制。据《唐会要》记载：“蕃国使入朝，其粮料各分等地给，南天竺、北天竺、波斯、大食等国使宜给六个月粮。尸利佛誓、真腊、诃陵等国使，给五个月粮。林邑国使，给三个月粮。”这自然吸引了大批的外国使者来华。同时，对于普通的来华外国人来说，他们可以享有宗教信仰的自由，甚至可以参加中国的科举考试，取得功名，在唐朝为官为相。

最后，唐代对外交通的发达则为中外文化的交流提供了一个必要的客观条件。当时不仅通往国外的陆路交通发达，海路交通也十分方便。陆路交通以长安为中心，北路经今蒙古地区到叶尼塞、鄂毕两河上游，往西达额尔齐斯河流域以西地区。西路经河西走廊，出敦煌的玉门关西

行，经新疆境内，有三条道路可通中亚、西亚、巴基斯坦和印度，这就是著名的“丝绸之路”。西南路经西川到吐蕃，可达尼泊尔和印度，或经大理、缅甸到印度。往东经河北、辽河可到朝鲜半岛；海路交通，到日本有四条路，从登州、楚州、扬州和明州都可到达日本。从广州出发经越南海岸，穿过马六甲海峡到苏门答腊，由此分别到印度尼西亚的爪哇、斯里兰卡和印度。从广州出发，经东南亚越印度洋、阿拉伯海至波斯湾沿岸。

唐朝繁荣的经济、发达的文化、稳定的社会政治吸引了世界各国人民到中国来，唐朝统治者以恢宏的气度和开放的政策对待这些外来的文明，再加上唐朝海陆交通的发达，这些因素一起促进了中外文明的交流。

眼生迷离的域外宗教

唐朝繁荣稳定的社会局面，吸引了众多的外国人到中国来进行学习、经商等活动，随着他们的到来，各种宗教大量涌入中国，同时唐朝实行了比较开明的宗教政策，使这些宗教得以在中国传播和发展。在传播和发展的过程中，大都经历了一定程度的“中国化”的过程，他们的一些教义、礼仪和宗教术语不断地融入中国本地文化之中，从而成为中国文化的一部分。这些宗教主要有：袄教、摩尼教、景教和伊斯兰教。

袄教

袄教，又称拜火教、火袄教、波斯教或琐罗亚斯德教。袄教是古伊朗充满神秘色彩的一种宗教，相传在公元前六世纪左右由一个名叫琐罗亚斯德的人所创。该教独尊阿胡拉马兹达（善神，他从不行恶，是光明、公正、真理的象征），其余的神都是他的辅弼。该教相信，起初是阿胡拉马兹达创造了一个完美的世界，他是世界的造物主。但安格拉·曼纽（恶神，执掌着一切黑暗和罪恶势力，既凶恶又狡诈的一个神）侵入了善神创造的世界，使之成为一个善恶混杂的世界。在这个世界上包括人类在内的一切善的事物都在阿胡拉马兹达和诸神的领导下与恶神及其

属下争战。在最后的一场决战中，救世主苏什扬特战胜一切邪恶，当出现弗拉舒克勒提（快乐世界）这一神圣的时刻，人类的灵魂将接受一次最后的审判，善的灵魂复活，恶的灵魂将坠入地狱。从此，人类世界开始进入分别之世，善与恶将永远分离。到那个时候世界将充满光明。琐罗亚斯德教导他的信徒们，在当今这个混杂之世，应当奉守“善思、善衍、善行”的道德教条，站在善神一边，战胜邪恶势力，这样在最后审判来临之时，才能够进入天堂。由于火是光明的象征，因此他们崇拜火，拜火教之名就来自于此。

琐罗亚斯德在其家乡传教之初，并没有多少人信奉，但在波斯萨珊王朝（226～641）时该教被奉为国教，祆教才开始盛行。祆教可能在北魏时传入中国，但比较广泛地流传则是在唐代。唐朝政府沿用隋制，设有专门的机构“萨宝府”来管理祆教，萨宝府的官员是“萨宝”。“萨宝”一词，是回鹘语，原意为商队首领。杜佑在《通典》卷四十《职官典》中记载：“视流内：视正五品，萨宝；视从七品，萨宝府祆正。注云：武德四年（621），置祆祠及官，常有群胡奉事，取火咒诅。”在这一卷中还记载：“视流外：勋品，萨宝府祆祝；四品，萨宝率府；五品，萨宝府史。” 唐朝的长安、洛阳、武威、敦煌等地都设有祆祠。据韦述《西京新记》记载，长安礼泉坊“十字街之东”有“波斯胡寺”，这是在当时波斯王的奏请下由皇帝亲批而建立的。另外，唐政府还规定各地的祆祠每年可按时祭奉两次，祭奉的时候十分热闹。据《朝野佥载》记载，祆教在祭奉时“胡商祈福，烹猪羊。琵琶、鼓、笛，酣歌醉舞”，但唐朝信奉祆教的多是胡人，汉人信奉的极少。当时信奉祆教的少数民族有：鲜卑、突厥、蒙古、藏，还包括古代在我国居住的波斯人、粟特人。

祆教在唐朝前期得到了一定的发展，但是唐武宗时期展开了大规模的反佛教活动，祆教也跟着受到连累，祆祠大多被毁，信徒也多返俗。但是在波斯人和西域人中还有一部分人信仰祆教，一直到北宋，祆教还在一定范围内流行。

摩尼教

摩尼教，在中国也称明教、末尼教或明尊教。摩尼教是波斯人摩尼

（216～276）在公元3世纪中叶创立的宗教，在今福建省晋江县的华表山的山崖上还有摩尼的雕塑。

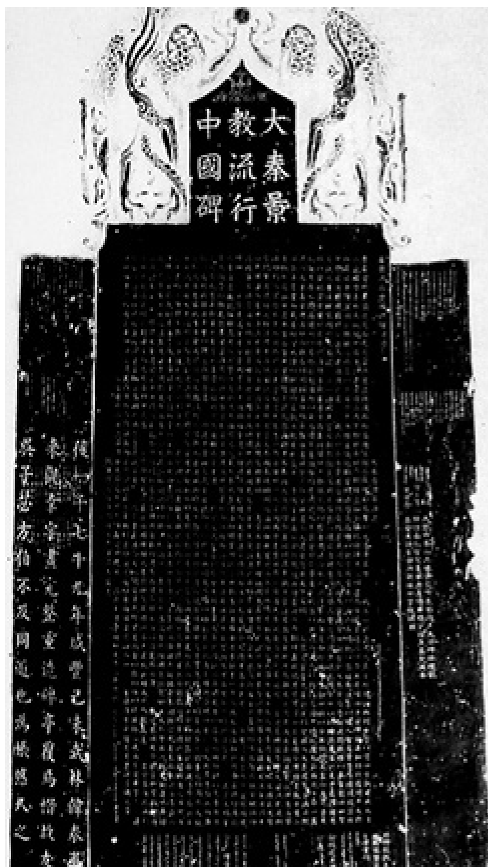
摩尼教吸收了袄教、基督教、太阳神教等教的教义形成了自己的教义。该教创立之初在波斯广泛传播，但当时波斯的国教是袄教，摩尼教被定为异端，摩尼被处死。摩尼死后，摩尼教得到了进一步的传播，进入亚非拉的广大地区。摩尼教的基本教义是“二宗三际论”，所谓的“二宗”是指光明和黑暗两种对立的力量；“三际”是指二宗在过去、现在和未来三个阶段的发展中的力量对比情况。摩尼教认为世界在开始时（初际），就有明暗两宗，光明与黑暗两个王国虽互相对峙但互不侵犯。到了中际之时，黑暗势力开始侵入光明王国，双方展开了生死搏斗，光明国主神大明尊召唤生命之母，生命之母又召唤其子初人，初人又召唤其诸子五明子，即清净气、妙风、明力、妙水、妙火等与黑暗诸魔进行决斗。但在这次决斗中初人昏倒，五明子被黑暗吞噬；于是，大明尊第二次召唤明友、大般、静风等人制止了黑暗对光明王国的侵入，并救出了初人，但五明子已经附在了五类魔的身上，无法分开。明使静风把五明子和五类魔两种力量混合造成了世界，从战死的暗魔身上挤出光明分子造成了日月，仍然受到暗魔污染的分子形成了群星，暗魔的身体形成了天地和山川；大明尊又发出了第三次召唤，召出了第三使，第三使则召出了惠明使。这两个使者把光明和黑暗分不开的分子变成了植物。恶魔吸收光明分子，按明使的形象做出了亚当和夏娃，这就是人类的始祖。亚当和夏娃的肉体由黑暗分子组成，灵魂由光明分子构成；大明尊作了第四次召唤，派明使耶稣唤醒亚当，不与夏娃同居，但亚当后来忘掉本性，与夏娃生了塞特，他的后裔便是人类。人类在躯体上是暗魔的子孙，但灵魂却是由光明分子组成，所以人类面对着把灵魂从肉体中拯救出来的问题。大明尊为此派出的使者有很多，如琐罗亚斯德、佛陀、耶稣等，但最后一位使者是摩尼，他将指导人类拯救自己。优秀的人在世界末日的时候将回到光明王国，相反则被葬入地狱。在后际之中，宇宙将复归初际的状态，黑暗将永远被囚禁在黑暗王国，光明王国不再受到黑暗的威胁。而现世的世界，是属于中际时代，黑暗和光明正进行着斗争，因此，人们要起来帮助光明战胜黑暗。摩尼教的教规十分严格，要求教徒不能嫁娶、不吃肉、不饮酒、不祭祖、死后薄葬，每年有四分之一的时间绝食，得病不服药。

摩尼教大约是在唐朝武则天延载元年（694）传入中国，据《佛祖统纪》记载，“波斯人拂多诞，持二宗经伪教来朝”。武则天召见了拂多诞，让他和僧徒辩论，武则天比较满意摩尼教的教义，准其在中国传教。得到朝廷的合法承认，摩尼教开始在中国传播，在长安和洛阳建立了摩尼教的寺院。但在开元二十年（732）之后，朝廷下诏禁绝摩尼教，理由是“诳惑黎元”。与此同时，又允许胡人自行信奉，诏令说“极为西胡师法，其徒自行，不得科罚”。也就是说摩尼教只准胡人信奉，汉人严禁信奉。中唐时，回鹘可汗在安史之乱中受到摩尼教法师的教化而改信摩尼教，还带回了四个摩尼教僧人，后来摩尼教逐渐成了回鹘的国教。又因其在唐朝平定安史之乱的战争中颇有功劳，受到唐朝的特殊待遇，摩尼教便借助回鹘势力，在中国更加流行。唐武宗时期，回鹘败亡，摩尼教也受到严重打击。各地的摩尼教寺院纷纷遭到关闭，财产被没收，并处死了一些摩尼教徒。但摩尼教并没有彻底禁绝，一直到宋代在中国民间还有流传。

景教

“景教”是唐朝人对基督教的一个支派“聂斯托利派”的一种称呼，它是指信奉公元5世纪君士坦丁堡大主教聂斯托利所倡导的教义的一个派别。

在君士坦丁大帝时期（308～337），基督教被正式定为罗马的国教，但教会中始终对于基督的“人性”和“神性”问题多有争论。在公元428至431年担任君士坦丁堡大主教的聂斯托利对这个问题持有他独到的见解，他主张称玛利亚为“基督之母”，他宣称：“我把耶稣的神性和人性分开，但在崇拜时又结合在一起。”但是，聂斯托利的这种解释被视为异端，聂斯托利被送到叙利亚，后又被放逐到阿拉伯，最后死在埃及的沙漠之中。聂斯托利死后他的信徒继续传播他的信条，主要是向东方发展，并传到了波斯。



大秦景教流行中国碑

景教传入中国的具体时间还很有争议，但是在公元1625年，“大秦景教流行中国碑”的出土为这一问题提供了有力的物证。这块黑色的石碑保存大体完好，刻字也比较清晰，高约十英尺，宽不到四英尺，厚约一英尺，重约两吨。碑头上飞云和莲台烘托着一个十字架，十字架上缠绕着一条无角之龙，左右两侧配着百合花。碑的正面刻有三十二行字，每行六十二个汉字，总共不到两千字。另外，这个碑上还刻了七十个景教僧人的名字，除了八个是汉字之外，其余都是叙利亚文和汉文相对照。据碑文记载，这篇碑文的作者是景静，书写的人是吕秀岩。碑文可分为两个部分，第一部分是序言，第二部分则是颂词。在序言中简单地介绍了景教的基本信仰，然后比较详细地介绍了景教在中国的发展过程。颂词部分则比较少，用韵文的形式再次叙述了序文的梗概。

根据景教碑的记载，大秦国的主教阿罗本在贞观九年（635）来到

当时的唐都长安，受到了唐太宗的热情接待，唐太宗不仅派出宰相房玄龄摆仪仗队到长安西郊迎接阿罗本，还让阿罗本在皇帝的藏经楼里翻译圣经，并且在皇帝的内室中讨论福音的问题。三年之后，唐太宗下诏说："道无常名，圣无常体，随方设教，窑济群生。波斯僧阿罗本远将景教来献上京，详其教旨，元妙无为，生成立要，济物利人。"唐太宗下令准许景教在中国传授，并且由政府资助在长安义宁坊建造"大秦寺"。这些事实在唐代的一些文献中都得到了证实。从现有的记载来看，当时全国各地的波斯寺很多，"大秦景教流行中国碑"记载说"法流十道""寺满百城"，这虽有夸张的成分，但也反映了一定的事实。当时在长安除了义宁坊的波斯寺外，礼泉坊和布政坊也有波斯寺。景教在中国刚开始流行时，唐人还分不清景教与基督教的关系，因为阿罗本是从波斯来的，因此当时人们称他们是波斯僧，景教寺院被称为波斯寺，到了后来，唐人也慢慢认识到了这两者之间的关系，天宝四年（745），唐玄宗下诏说："波斯景教，出自大秦，传习而来，久行中国，爰初建寺，因以为名。将欲示人，必修其本。其两京波斯寺，宜改为大秦寺。天下诸府郡置者，亦准此。"于是，各地的景教寺都改名大秦寺。

景教在中国的传播得力于皇帝的支持。唐太宗派人到长安西郊迎接阿罗本，允其建寺度人为僧；高宗时特许景教在各州建寺院；玄宗开元年间，曾命令宁国等五王亲到景教寺院受洗，还给景寺题匾额；到肃宗时，景教僧人伊斯随回鹘、大食的军队来到中国，在唐将郭子仪的手下任职，得以和肃宗接近。据《大秦景教流行中国碑》记载，伊斯曾官至金紫光禄大夫，试殿中监的从三品官员。他向肃宗进言，重建了灵武等郡的景教寺院。代宗也很看重景教。在景教的信徒中有不少是汉人，他们大多都是官僚贵族，郭子仪就是一个景教徒。到了唐武宗会昌五年（845），景教与其他宗教一起遭到了禁绝，波斯的景教徒被迫到了广州，在广州形成了景教徒的聚集地。唐朝末年，黄巢攻入广州，屠杀了大量的景教徒，景教从此在中国绝迹。

伊斯兰教

公元 7 世纪，阿拉伯人穆罕默德（570～632）在阿拉伯半岛创立伊斯兰教，到公元 8 世纪时，伊斯兰教徒已遍及欧、亚、非三大洲，成为

一个世界性的宗教。

伊斯兰教在何时传入中国还有很大的争论，但有一个普遍的看法是把公元651年大食派使者到中国朝贡看做是伊斯兰教正式传入中国的标志。在此之前，已经有了大批的大食商人来到中国。唐朝时期中国与大食的交往路线主要有两条，一是陆上的“丝绸之路”，另一条是海路，被称为海上“丝绸之路”。陆上丝绸之路，是从长安出发经过河西走廊，到达龟兹、碎叶、恒逻斯，然后到达波斯，从波斯再到大食。海上“丝绸之路”是指从广州出发，沿海岸向南航行，经过太平洋、印度洋，到达波斯湾，由两河口上溯到巴格达。中国和大食的联系主要是通过这条海道。唐朝时期有大批的阿拉伯人到达中国，他们分散在中国沿海和内地的广大地区，伊斯兰教也随着他们的到来而传到了中国内地和沿海的广大地区。他们的风俗和习惯受到了唐朝的尊重，这些人往往在城市中相聚而居，他们居住的地方被称为“蕃坊”，他们则被称为是“蕃客”，他们在中国娶妻生子，在中国就产生了“土生蕃客”，他们就是中国最早的穆斯林。

随着阿拉伯帝国的扩张，到了公元 8 世纪时，阿拉伯世界的阿拔斯王朝（750～1258）在今天中亚的地方已经和中国接壤，两国之间的关系更为密切，来华商人和使节就更多了。在这期间，唐朝和大食之间也发生了直接的军事冲突。天宝十年（751），安西节度使高仙芝因为石国没有对唐朝行朝贡之礼，率兵讨伐，石国向大食求救。于是唐朝和大食之间展开了激战，两军相持多日不分胜负，后来高仙芝的部将葛逻禄反叛，唐朝军队败绩。唐朝的一些士兵被俘虏到了大食，其中有一个叫杜环的唐朝士兵在大食住了十年，回到唐朝之后作了《经行记》一书，记载了他对阿拉伯更直接的观察和体会，中国人也通过这本书更加了解了伊斯兰教。安史之乱时，唐朝曾向大食借兵，据说大食国王派了“三千回兵”帮助唐朝平叛，事后这些士兵就在长安居住，唐朝赐给他们宅第，并为其修建清真寺，还准许他们娶中国妇女为妻。

唐朝时期，在中国的阿拉伯人之中，从事贸易活动的人最多。在当时的长安，唐朝对外国商人和侨居中国的外国人礼遇有嘉，给予他们多方面的照顾。在长安的西市和东市，大食商人的商店林立。据《资治通鉴》的记载，唐朝时期居留长安的外商就有四千多户，其中以阿拉伯人

最多。唐朝时期，伊斯兰教在中国的传播也主要是在这些人之间。但拥有中国血统而信仰伊斯兰教的人几乎没有，因此伊斯兰教对汉族的影响是很微弱的。同时这些伊斯兰教徒只是把自己的这种宗教信仰内部的生活方式世代相传，并没有向外传教的野心，因此在唐武宗会昌年间打击佛教时，没有被牵连进去，伊斯兰教在中国得以保存。

祆教、摩尼教、景教和伊斯兰教等外来宗教传入中国，推动了中西文化的交流，更加丰富了唐朝文化，同时也使盛唐的文明传向西方，在宗教流传的过程中也带动了中西贸易的繁荣和文化的交流，当时的丝绸之路不仅是经济通道，还是文化和宗教的通道。这些宗教在传到中国之后，都经历了相当程度的中国化过程，他们很快都融合到中国的传统文化之中，成为中国文化的一部分，中国的文化由于有了外来的新因素的加入而显得更加博大精深。

三、诗歌的王国

四唐之划分

王国维在《宋元戏曲考序》中说："凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能及焉者也。"诗作为唐"一代之文学"，最为后人称道，诗歌在唐代得到了空前的发展和繁荣，现在仍流传在世的唐诗有四万九千余首，蜚声中外的诗人大量涌现，因此人们常说诗莫备于唐，诗莫胜于唐，唐诗成为古典诗的集大成者。鲁迅更是说，"我认为一切好诗，到唐已被作完"。鲁迅的话绝非虚言，它真实地反映了唐诗的繁荣景象。唐诗也是被历代所推崇的，明代胡应麟在《诗薮》中说："诗至于唐而格备，至于宋而体穷。故宋人不得不变而为词，元人不得不变而为曲。"这大体反映了历代文人对唐诗的看法。

唐代诗歌不仅名家荟萃，而且取材十分广泛，反映的社会内容也极为丰富，用"上穷碧落下黄泉"来形容一点也不过分，这也是唐诗的一大特点。上至天文，下至地理，应有尽有，从而全面反映了唐代社会生活的各个方面。因此，唐诗完全可以称得上是一幅唐代社会的风情画；唐诗的另外一个特点是，体制十分完备，形式也是多种多样，胡震亨曾经说到"诗之至唐，体大备矣"。唐朝诗歌在形式上已经大体包括了后世几乎所有的诗歌形式，唐朝以后诗的体制基本上没有什么新的发展，也没有什么大的突破，直到今天，唐诗的形式仍然是古典诗歌爱好者的至爱。在唐代形成了一种很浓厚的吟诗的习气，当时有"虽五尺童子亦吟诗"的说法，在这种氛围之中，诗人更是五花八门，来自社会各个阶层，上至皇帝，下至平民百姓。因此，唐诗的风格也是多种多样的，有的飘逸如仙，有的质朴厚重；有的雄浑悲壮，有的淡泊清远，可以称得上是

风格繁盛，异彩纷呈，仪态万方。

唐代的诗歌在不同的时期有不同的特点，因此为了理清唐诗的发展脉络，有必要对唐朝诗歌的发展作一个大致的分期，但是对于唐诗的分期存在很大的分歧，有各种各样的说法，有三分法、四分法、五分法，甚至还有八分法的。在这里为了叙事的方便，采用通常的四唐分期法，把唐诗的发展过程分为初唐、盛唐、中唐和晚唐四个时期。

一般认为唐高祖武德年间到唐睿宗景云年间（618～711）的九十四年为初唐时期，这一时期是唐诗的第一个发展阶段。基本上是继承前代，并开创新的诗歌风气的时代。在此阶段，唐诗从宫廷诗向着古体诗和近体诗并重的方向发展，为后来唐诗的繁荣打下了基础。

从唐玄宗先天元年到天宝十四年（712～755）共四十四年的时间是盛唐时期，在这个时期，唐诗得到了空前的繁荣，是唐代诗歌发展的一个顶峰。这一时期的诗人生逢盛世，充满了生于盛世的自豪感，他们有一种十分积极的入世态度，因此他们的诗很有风骨，气势宏大，反映了盛唐的气象。

从唐肃宗至德初年到唐穆宗长庆年间（755～824）共历六十九年，被称为中唐。这个时期唐王朝经过安史之乱之后国势逐渐呈下降的趋势，边患日益严重。此时的诗歌仍然携着盛唐之势浩浩荡荡向前发展，但这时的诗歌与盛唐相比却多了几分沉实深刻。有人比喻说盛唐的诗是夏日的炎风，中唐的诗则是萧瑟的秋风。这种比喻比较确切地说出了盛唐和中唐诗在风格上的不同。

从唐敬宗宝历元年到唐昭宣帝天祐四年（825～907）为晚唐时期。这一时期唐朝处于衰落时期，反映在诗歌上就是揭露社会弊端，出现了大量的咏史怀古之作，并且在形式和雕琢上下很大的功夫，但并没有太大的气势。

宫廷诗和初唐四杰及诗歌的转型

初唐的九十多年是唐代诗歌突破宫廷诗的束缚而获得新发展的阶段，这一时期的诗人也逐渐从宫廷中走了出来，开始关注社会生活，所以说初唐是一个承前启后的时期。

唐朝刚刚建立之后，诗还主要是宫廷诗，基本上还是陈、隋的余风。闻一多先生对此曾有一段论述，他说："宫体诗就是宫廷的，或以宫廷为中心的艳情诗，它是个有历史性的名词，所以严格地讲，宫体诗又当指以梁简帝为太子时的东宫及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫廷为中心的艳情诗。"唐朝时期的宫廷诗人大多是前朝的遗老和开国重臣，这些人不仅在政治上以李世民为中心，在文学上仍然以他为中心，李世民的诗风和创作思想左右着这些人，因此这一时期的诗多是歌功颂德、点缀升平、言志说教的宫廷诗。

唐太宗李世民作为初唐前期诗坛的中心人物，他不仅是中国古代杰出的政治家、军事家，而且他在文学上也有一定的造诣。《全唐诗》卷一中说李世民"诗笔草隶，卓越前古，至于天文秀发，沈力高郎，有唐三百年风雅之胜，帝实有以启之焉。"李世民是中国历史上少有的英主之一，他即位之后就显示出革除弊政的雄心和决心，他在《帝京篇序》中说自己要"以尧舜之风，荡秦汉之弊"。因此他力倡儒家诗教，他所作的诗常常是胸襟阔大，俯视千古，显得刚健雄浑，其中以艳情为主题的诗并不多见，这是与以前宫廷诗的不同之处。李世民在诗坛中虽然算不上大家，但由于其特殊的地位，也不能忽视，况且他的诗风在很大程度上影响了初唐的诗坛。李世民现存的诗有百余首，其中大多是述怀或言志之作，表现了李世民作为一代英主的慷慨激昂的气概。例如他的《经破薛举战地》就显得雄浑刚健："昔年怀壮气，提戈初仗节。心随朗日高，志比秋霜洁。移锋惊电起，转战长河决。营碎落星沈，阵卷横云裂。一挥氛沴静，再举鲸鲵灭。"除了述怀和言志的诗之外，其他的诗并不被人们看好。

唐初诗坛除了李世民之外还有很多的宫廷诗人，如魏徵、虞世南、李百药等人，他们的诗大都是应制、拟古、说教之类。到了太宗朝的后期，上官仪（608？～664）则成为宫廷诗坛上的主要人物。《旧唐书》中说他自幼"游情释典，尤精三论，兼猎经史，善著文"，他在唐太宗后期进入弘文馆，很快就后来居上，成为纯粹的宫廷诗人。上官仪写了大

量的精巧雅致、绮错婉媚的宫廷诗，被时人争相效仿，人称“上官体”。他在总结前人和自己创作的基础上，把六朝以来诗歌的对仗方法归结为六对、八对的规律。六对“一是正名对，天地日月；二是同类对，花叶草芽；三是连珠对，萧萧赫赫；四是双声对，黄槐绿柳；五是叠韵对，彷徨放旷；六是双拟对，春树秋池。”八对“一是地名对，送酒东南去，迎琴西北来；二是异类对，风织池边树，虫穿草上文；三是双胜对，秋露香佳菊，春风馥丽兰；四是叠韵对，放荡千般意，迁延一介心；五是连绵对，残河若带，初月如眉；六是双拟对，议月眉期月，论花颊胜花；七是回文对，情新因意得，意得逐情新；八是隔句对，相思复相忆，夜夜泪沾衣。空叹复空泣，朝朝君未归。”他对对仗方法的规范是为写宫廷诗服务的，但是这些对仗技巧对律诗的发展也起到了一定的作用，在他的努力下，宫廷诗达到了巅峰，但之后不久也开始走下坡路。

在唐朝初期，诗人王绩唱出了与宫廷诗不相和谐的声音。王绩（585～644），字无功，生于隋唐两朝换代之际，目睹朝代的替换而归隐山林，是有名的隐士诗人。他崇拜魏晋诗人阮籍和陶渊明，行为放达。他的诗歌也多模仿田园诗的风格，表现一种愤世嫉俗的感情和隐居的闲适自在的生活。他在《过酒家》中写道：“此日常昏饮，非关养性灵。眼看人尽醉，何忍独为醒。”这首诗表现了他“众人皆醉我独醒”的意识。又如他的《野望》：“东皋薄暮望，徙倚欲何依？树树皆秋色，山山为落晖。牧人驱犊返，猎马带禽归。相顾无相识，长歌怀采薇。”这首诗把田家生活描绘得极为闲适幽静。王绩的诗率真质朴，在唐初浮艳的宫廷诗占主导地位的诗坛不啻是一股清新的空气，这对唐朝诗歌克服六朝以来绮丽雕琢的风气有很大的作用。

到了高宗和武则天时期，一批年轻的诗人开始在诗坛上活跃起来，其中最著名的要数“初唐四杰”了，他们反对浮华奢靡的宫廷诗，提倡“刚健”和“骨气”，希望重塑建安诗风，力倡写作古体诗。诗的题材也突破了宫廷的狭小范围，题材更为广阔，视野更加开阔。继他们之后，一大批诗人奋起响应，突破了宫廷诗垄断诗坛的局面，律诗逐渐定型，他们的成就为盛唐诗歌的繁荣奠定了基础。正如郗云卿在《骆宾王文集序》中说：“（骆宾王）高宗朝与卢照邻、杨炯、王勃文词齐名，海内称焉，号为‘四杰’，亦云‘卢骆杨王四才子’。”他们批评以上官仪为代表的宫廷诗

是“争构纤微，竞为雕刻”“骨气都尽，刚健不闻”。

初唐四杰的诗内容丰富，为唐初的诗坛注入了新鲜的血液，并为后来陈子昂等人把唐诗发展到全新阶段创造了有利条件，但是当时也有人讽刺他们没有脱掉旧体裁的束缚。杜甫对初唐四杰的评价是“王杨卢骆当时体，轻薄为文哂未休。尔曹身与名俱灭，不废江河万古流”，是比较中肯的。

王勃（649～676），字子安，绛州龙门人，王绩是其叔祖父。王勃六岁即能文，十四岁作《滕王阁序》，年十五就上书右相刘祥道，陈述军国大事，被视为神童。年十七应举及第，授朝散郎。沛王召署府修撰，诸王斗鸡，王勃戏作檄英王鸡，高宗怒斥之，受到斥责，后到了蜀中，曾任虢州参军，但因杀人又被革职。王勃父亲本为雍州参军，因勃之故，迁为交趾令，王勃渡海前去省亲，堕水而亡，年仅二十八岁。《旧唐书·杨炯传》中说王勃“文章宏逸，有绝尘之迹，故非常流所及”。有《王子安集》，存诗九十首。

杨炯（650～695），华阴人。十一岁举神童，授校书郎。后为崇文馆学士，武则天时期任梓州司法参军，后又迁为衢州盈川县令，最后死在任所之上。《旧唐书·杨炯传》说他“文思如悬河注水，酌之不竭”。有《杨盈川集》，存诗较少，不到四十首。

卢照邻（630～682），字升之，幽州范阳人。十岁时就师从曹宪、王义方，后来到邓王府任典签，在这里他读了邓王的大量书籍。之后拜新都尉，因风疾去官后，在具茨山买田居住，但因经不起病痛，投颖水而死。有《幽忧子集》，存诗九十余首。

骆宾王（640～684），婺州义乌人。七岁就能作诗。高宗时期，被道王李元庆召为幕府。咸亨元年（670）因事被贬官，到西域从军，后到了蜀中。后来他也做过一些小官，但都没有被重用，快快不得志，最后弃官而去。徐敬业起兵讨伐武则天，骆宾王作《代徐敬业传檄天下文》。武则天看到之后叹道“宰相安得失此人！”徐敬业败亡之后，骆宾王不知所终。骆宾王存诗较多，留有一百余首。

继“四杰”之后，陈子昂开始在诗坛上名声大振。陈子昂（661～

702），字伯玉，梓州射洪（今属四川）人。因曾任右拾遗，后世称陈拾遗。青少年时轻财好施，慷慨任侠。据史书记载，他“至年十七八不知书，尝从博徒入乡学，慨然立志，因谢绝门客，专精典故，数年之间，经史百家，罔不该览。尤善属文，雅有相如、子云之风骨。”二十四岁中进士，以上书论政得到武则天的重视，后曾任右拾遗，但曾因“逆党”反对武则天而株连下狱。在二十六岁、三十六岁时两次从军边塞，对边防很有一些远见。三十八岁时辞官还乡，后被县令段简迫害，冤死狱中。陈子昂主张改革六朝以来绮靡纤弱的诗风，恢复《诗经》的“风雅”传统，强调比兴寄托，提倡汉魏之风骨。存诗一百余首，其中最具代表性的是《感遇》三十八首、《蓟丘览古赠卢居士藏用》七首和《登幽州台歌》。他的律诗较少，但如《晚次乐乡县》《渡荆门望楚》《春夜别友人》《送魏大从军》等五律，音节洪亮、风格雄浑，显示出近体诗趋向成熟时期的特色和刚健有力的诗风。陈子昂是唐诗革新的前驱者，其诗思想进步充实，语言刚健质朴，对唐代诗歌影响巨大，张九龄、李白、杜甫、元稹、白居易都从中得到过启发。可是他在大力反对六朝颓风的同时，忽视了六朝诗人长期积累的经验，其诗往往质朴有余而文采不足，有些诗篇语言较枯燥，形象也不够鲜明。

陈子昂的诗歌预示着盛唐“风骨”的到来，他的古体诗内容丰富，格调激昂顿挫，清除了初唐年间齐梁浮艳诗风的余波，从而揭开了盛唐诗歌的序幕。

盛唐诗歌

经过初唐一百多年的发展，至开元、天宝年间，唐朝社会达到了极盛的局面，这一时期也是唐代诗歌的辉煌时期，文学史上有“盛唐气象”和“盛唐之音”的美誉。这时的唐代诗坛群星荟萃、名家辈出。开元初期，在唐朝诗坛上还出现了两派不同风格的诗人：一派是以孟浩然、王维为代表的田园诗人，又称为清淡派诗人；另一派是以高适、岑参为代表的边塞诗人。

田园诗人多源于陶渊明，并受到张九龄的影响，喜爱自由闲适的田

园生活而淡薄功名利禄，在诗歌上表现为写山水田园的诗居多，诗风也以平淡素雅为主。就诗体来说，此派诗人喜欢用五言的形式，也有以七言著称的，但是以五言为最佳。

盛唐时代最先以山水诗、行旅诗、田园诗博得大名的要数孟浩然了。

孟浩然（689～740），襄州襄阳（今湖北襄樊）人，人称孟襄阳。前半生主要居家侍亲读书，以作诗自娱，后来曾隐居鹿门山。四十岁时游历京师，应进士不第，返回家乡。他在长安时，与张九龄、王维交谊甚笃，他的诗也很有名气。后漫游吴越，穷极山水，以排遣仕途的失意。开元二十五年（737），张九龄被贬任荆州长史，孟浩然被辟为幕府，一年之后离开返乡。开元二十八年（740），王昌龄游襄阳，当时孟浩然背上有疾疹，忌讳吃鱼等，但老友相见，孟浩然竟忘了忌讳，纵情饮食，导致疾疹发作而亡，终年五十二岁。孟浩然的诗歌绝大部分为五言短诗，多写山水田园和隐逸、行旅等内容，虽不无愤世嫉俗之作，但更多属于诗人的自我表现。其诗在艺术上有独特造诣，实属继陶渊明、谢灵运、谢朓之后，开盛唐田园山水诗派之先声。孟浩然的诗不事雕饰、清淡简朴，感受亲切真实，生活气息浓厚，富有超妙自得之趣。如《过故人庄》《春晓》等篇，淡而有味，浑然一体，韵致飘逸，意境空旷。孟浩然的诗以空旷冲淡为基调，但冲淡之中又有壮逸之气，如《临洞庭上张丞相》的“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”一联，就写得景象阔大，气格雄浑。但这类诗在孟浩然的诗中不多见。

与孟浩然齐名的另一位田园诗人是王维。王维（701～761），字摩诘，祖籍太原，开元九年（721）进士。少年时就在京洛一带活动于王公权贵之中，因精通音律而被授为大乐丞，不久之后任济州司仓参军。开元二十二年（734），张九龄执政，王维被升为右拾遗。两年之后张九龄被罢相，他深感沮丧，便萌生了归隐的意思。开元二十五年（737）为监察御史，出使河西节度使幕府，被留为判官。安史之乱前，官至给事中。安史之乱中被俘虏，被迫做了叛军的官员。安禄山摆宴席时强迫梨园乐工奏乐，王维听说之后作诗表达自己的不满和对唐朝王室的忠心，曾诗云：“万户伤心生野烟，百官何日再朝天？秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦。”安史之乱后因这首诗免于治罪，并授太子中

允。后又升为太子中庶子、中书舍人、给事中，并做了尚书右丞。他在四十多岁时，曾先后隐居终南山和辋川，一生可谓坎坷不平。



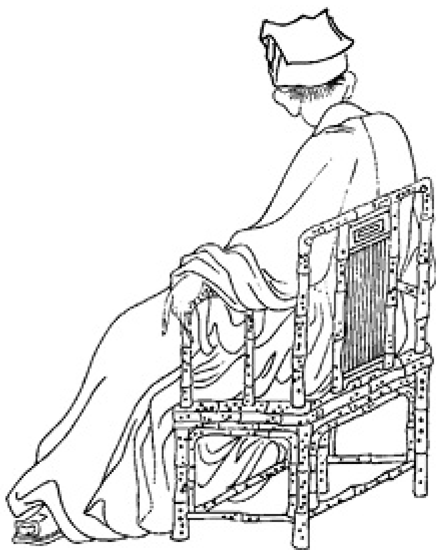
孟浩然画像

王维诗现存不足四百首，其中以描绘山水田园和歌咏隐居生活一类成就最大。苏东坡评价王维的诗是“诗中有画，画中有诗”。他对自然美的感受独特而又细致入微，笔下山水景物独具神韵，稍加渲染而意境悠长，色彩鲜明美丽，极有画意。写景则动静结合，长于细致入微地表现自然界光色和音响变化。而且在描绘自然美景的同时，流露出闲居生活中闲逸潇洒的情趣，或静谧恬淡，或气象萧索，或幽寂冷清，表现了诗人对现实漠不关心甚至禅学寂灭的思想情绪。加之艺术技巧很高，颇为后人所推崇。

王维同时也有反映军旅和边塞生活，表现侠义、揭露时弊的诗歌。他的一些赠别亲友和写日常生活的小诗，如《送元二使安西》《相思》《九月九日忆山东兄弟》《送沈子福归江东》等，古今传诵。这些小诗都是五绝或七绝，情真语挚，不事雕琢，有淳朴深厚之美，堪与李白、王昌龄的绝句相媲美，代表盛唐绝句的最高成就。名作如《终南山》《汉江临泛》《山居秋暝》《青溪》《过香积寺》《辋川集》二十首

等。王维送别、纪行一类诗中，也常有写景佳句，如《使至塞上》中“大漠孤烟直，长河落日圆”句等，历代传诵不衰。王维生前身后均享有盛名，有“天下文宗”“诗佛”之美誉，对后世影响巨大。

在盛唐初期的诗坛上除了以孟浩然和王维为代表的田园诗人之外，还有以高适、岑参为代表的边塞诗人。宋人严羽在《沧浪诗话》中说：“高、岑之诗悲壮，读之使人感慨。”又说盛唐之诗“如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚”。胡应麟说“高、岑悲壮为宗”。这两人的评价都极为恰当，说出了盛唐气象的特点。高、岑等边塞诗人与田园诗人不同，他们虽然也用五言，但他们更长于七言，尤其是七古。他们崇尚汉魏风骨，直抒胸臆，诗的题材也多以边塞、田猎等为主，表达自己希望在边塞建功立业的豪情壮志。这派诗人除高适、岑参外，还有王昌龄、王之涣等人。



王维画像

高适（700？~765），字达夫，渤海人。其父官至韶州长史，在高

适年幼时就去世了。他在二十岁时到了长安，但未得到重用，便回到家中，一边耕地一边读书。后来又游历荆襄，在开元二十年（732）又到了燕赵之地，打算从军，为国效力，但还是没能如愿。此后他在仕途上一直不顺利，直到后来在田良丘的推荐下入了河西节度使哥舒翰的幕府，仕途才开始腾达。安史之乱时，高适任左拾遗，后转为监察御史，辅佐哥舒翰守潼关。肃宗时高适被任命为扬州大都督府长史，淮南节度使，平永王璘的叛乱。后受到李辅国的谗言，被左迁为东都太子少詹事，到了洛阳。此后历任彭州刺史、蜀州刺史、成都尹、剑南西川节度使、刑部侍郎等职，并被封为渤海县侯。《旧唐书》中评价高适说："适喜言王霸大略，务功名，尚节义。逢时多难，以安危为己任，然言过其术，为大臣所轻。累为藩牧，政存宽简，吏民便之……而有唐以来，诗人之达者，唯适而已。"

高适由充军边塞到充当幕府书记再到担任一方重镇的节度使，走出了一条立功塞外疆场的辉煌之路。在诗歌创作上，他却是"年过五十始为诗"。高适的诗风现实主义多于浪漫主义，在描写边塞的战斗生活时，他侧重于表现战斗的激烈、艰苦和对士卒的同情，例如他的名作《燕歌行》，这首诗描述了一次战役的从出征到结束的全过程，他将沙漠的荒凉环境、惊心动魄的战争气氛、士兵的复杂心理等融为一体，形成了雄厚壮健、悲壮浑朴的艺术风格。他在形式上采用七言歌行，四句一转，押韵平仄相间，并且多用对偶句来组成鲜明的对比，显得气势奔放。另外他的一些赠别诗，如《别董大》《别韦参军》也具有豪迈动人的边塞诗气概。

边塞诗人的另一位代表岑参也是一位有志于建功边塞的诗人，他曾经吟诵出"功名只应马上取，真是英雄一丈夫"的豪迈诗句。岑参（715～770），江陵人，其曾祖父曾在太宗朝为相，其伯祖曾在高宗时为相，伯父在睿宗时为相。但在岑参出生前两年，其伯父以谋反罪被诛，从此家道大衰。岑参的父亲曾做过刺史之类的官，但也在他幼年时就去世了。岑参少年孤贫，跟从其兄学习，"五岁读书，九岁属文，十五隐于嵩阳，二十献书阙下"。此后来往于京洛之间，希望谋到官职。天宝三年（744），及进士第，被授为右内率府兵曹参军。天宝八年（749），他离开长安到安西，充当安西四镇节度使高仙芝掌书记，十年之后又回到

长安。之后又作了安西、北庭节度使封常清的幕府判官，后被授为右补阙。其后又历任各种小官，一直没能实现封侯的愿望。大历五年（770）被罢官，客居成都，并于此年去世。岑参的诗随着其生活的变化可以分为三个时期。第一时期，在他出塞前的读书和初仕时期，这一时期，他的诗主要是行旅登临及酬赠之诗，多用五言形式，主要表现相思客愁，仕途失意；天宝八年之后，他的诗风大变，境界更加开阔，格调高昂，感情激壮，转入第二时期。例如他的《走马川行奉送出师西征》，“君不见走马川，雪海边，平沙莽莽黄入天！轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走。匈奴草黄马正肥，金山西见烟尘飞，汉家大将西出师。将军金甲夜不脱，半夜军行戈相拨，风头如刀面如割。马毛带血汗气蒸，五花连钱旋作冰，幕中草檄砚水凝。虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，车师西门伫献捷。”全诗句句押韵，三句一转，节奏急促有力，声调激昂。但是也保留了他写景的技巧，例如在《白雪歌送武判官归京》诗中“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”二句，就把边塞的雪写得极为传神；第三时期为至德二年（757）从边塞返家之后到终老蜀中，由于自己封侯边塞的愿望并没有实现，又目睹安史之乱，这一时期的诗风又是一变，显得有些悲凉。

诗仙与诗圣的双重变奏

盛唐诗坛上的巅峰人物当属李白，而中唐诗坛的巅峰人物则非杜甫莫属。这两个中国古代最伟大的诗人之间年龄相差不大，李白比杜甫年长十一岁，差不多应算同时代人，但一般都把杜甫归为中唐诗人，这里为突出两人不同的艺术风格把两人放在一起来讲。

他们二人虽然同为唐代诗坛的巅峰人物，但风格却迥然不同，一个飘逸洒脱，一个沉郁顿挫。两人都代表了唐代诗歌的最高境界，难分轩轾。明代诗文家王世贞曾比较二人说：“五言诗、选体及七言歌行，太白诗以气为主，以自然为宗，以俊逸高畅为贵；子美诗以意为主，以独造为宗，以奇拔沉雄为贵。其歌行之妙，咏之使人飘飘欲仙者，太白也；使人慷慨激烈，歔欷欲绝者，子美也。”他的这段评价是很公允的。

李白（701～762），字太白，号青莲居士，陇西成纪人，其先祖在隋末战乱之时逃到碎叶，李白就出生在此地。唐中宗神龙元年（705），当李白四岁时，全家迁居四川绵州。李白在少年时代就“观奇书”“游神仙”“好剑术”，有着多方面的才能与兴趣。在年少时就出门远游，希望通过结交名流与隐居学道来博得声名，期待有一天被贤明君主赏识，为官为相，实现自己的抱负。天宝元年（742）被招入京，任翰林供奉，故人称“李翰林”。当时的太子宾客贺知章因赏识李白的诗歌和风采，誉之为“谪仙子”，这使得李白名声大振。但是唐玄宗只是让李白待诏翰林院，作文学侍从之臣，这与李白傲岸不羁的性格不符，不甘心“摧眉折腰事权贵”。三年之后，李白因遭谗言，自请还山，离开了长安。从此他到处游山访仙，狂歌狂饮，以消解怀才不遇的愤激之情。但是他从来没有放弃建功立业的雄心壮志，安史之乱爆发后，李白先是逃难到了剡中，随后又到庐山，隐居在屏风叠，但是他并非真正地隐居，随时密切观察着时局的发展。肃宗至德元年（756）冬天，镇守江陵的永王李璘擅自引兵东巡，过庐山时仰慕李白的才学，再三请其入幕府。李白此时已经五十多岁，但壮志犹存，抱着“为君谈笑静胡沙”的雄心，接受了李璘的邀请。后来李璘兵败，李白只身西逃，到浔阳自首。后经崔涣、宋若思等人为之洗雪冤屈始得出狱，但被流放夜郎，后得赦免。上元二年（761）秋天，李白听说李光弼出征东南，虽然当时已经六十一岁，他还是请缨出征，但因病不能成行。宝应元年（762），代宗继位，诏李白为左拾遗，但没有上任就病逝在其族叔当涂县令李阳冰家中，时年六十二岁。



李白画像

李白的诗歌现存近千首，内容极为丰富，这些熠熠生辉的诗作，表现了他一生的心路历程，是盛唐社会现实和精神生活的艺术写照。其中有大量抒发自己宏大的政治抱负的诗歌。李白一生都怀有远大的抱负，至死都不忘建功立业，对这一点他从不掩饰。他以大鹏自比，想像自己也像大鹏一样乘风直上，而一鸣惊人。他在《上李邕》中写道："大鹏一日同风起，抟遥直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水。时人见我恒殊调，见余大言皆冷笑。宣父犹能畏后生，丈夫未可轻年少。"他的这种建功立业的意向在他的《梁甫吟》《读诸葛武侯传书怀》《书情赠蔡舍人雄》等诗篇中，也都有绘声绘色的展露。他常常借助历史上的贤士高人来自比，例如他很崇拜战国时代的鲁仲连。他在《古风》第十首中写道："齐有倜傥生，鲁连特高妙。明月出海底，一朝开光曜。却秦振英生，万世仰末照。意轻千金赠，顾向平原笑。吾亦澹荡人，拂衣可同调。"

李白自少年时代就喜好任侠，写下了不少游侠的诗，他在《结客少年场行》《侠客行》等诗中对"笑尽一杯酒，杀人都市中""十步杀一人，千里不留行"的侠客形象极为赞颂和钦慕。李白在长安三年的政治生活，对他的创作产生了深刻的影响。政治理想和黑暗现实之间的差距，使他

胸中充满了难以言状的痛苦和愤懑之情，为抒发自己的愤懑之情他写下了《行路难》《古风》《答王十二寒夜独酌有怀》等一系列仰怀古人、自悲身世、愁怀难遣的著名诗篇。

李白大半生过着颠沛流浪的生活，游历了全国许多名山大川，写下了大量赞美大好河山的优美诗篇，借以表达出他那种酷爱自由、渴望解放的情怀。在这一类诗作中，奇险的山川与他那放荡不羁的性格得到了完美的结合。这类诗在李白的诗歌作品中占有不小的数量，被世世代代传诵，其中《梦游天姥吟留别》是最杰出的代表作。诗人以淋漓挥洒、心花怒放的诗笔，尽情地发挥自己的想像力，写出了精神上的种种历险和追求，让苦闷、郁悒的心灵在梦境中得到了升华，而那“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”的诗句，更把诗人的一身傲骨展露无遗。他还写过一些边塞诗和乐府诗，如《塞下曲》《子夜吴歌》等诗篇也广为流传。

杜甫评价李白的诗是“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”，鲜明地指出了李白诗歌的艺术特色。李白作为一个浪漫主义诗人，使用了一切浪漫主义手法，使诗歌的内容和形式达到了完美和谐的统一。李白诗抒情色彩十分浓烈，感情的表达具有一种排山倒海、一泻千里的气势。比如，他初入京求官时：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人！”想念长安时：“狂风吹我心，西挂咸阳树。”这样的诗句都极富感染力。他用极度夸张的手法、贴切的比喻和惊人的想像表达诗的意境，但又使人有十分真实的感觉。在读到“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁”“白发三千丈，缘愁似个长”这些诗句时，诗人绵长的忧思和不绝的愁绪感染着每一位读者。这一艺术表现手法在《梦游天姥吟留别》《蜀道难》等诗中表现得尤为突出。宋代曾巩评价李白的诗说：“子之文章，杰力人上。地辟天开，云蒸雨降。播产万物，玮丽瑰奇。大巧自然，人力何施?又如长河，浩浩奔放。万里一泻，末势尤壮。大骋阙辞，至于如此。意气飘然，发扬俦伟。”关于李白诗的师承问题，清人刘熙载在《艺概》中说：“太白诗以《庄》《骚》为大源，而嗣宗之渊放，景纯之隽上，明远之驱卖，玄晖之奇秀，亦各有所取，无遗美也。”李白是在广泛吸收前代诗人的基础上才发展出了自己独特的风格，成为古今之集大成者。他发展了庄子寓言和屈原的浪漫主义格调，再加上中国道教的神仙意象，形成了独特的魅

力，因此赢得了一代“诗仙”的美誉。

李白才气横溢，擅长各种诗体。他的七言古诗最负盛名，如《将进酒》《梁甫吟》等。这种形式最能表现他的性格和气质，表现了纵横变幻、雄视百代的艺术个性，因而最能代表他的总体艺术风格。他的绝句在唐人中也是成就最高的，七言佳作尤多。前人有言说“七言绝……太白为偏美”“唐三百年一人”，可见李白的七绝在诗歌史上的地位。他的七绝有《送孟浩然之广陵》《赠汪伦》等名篇。他的五言古诗也很有成就，如《古风》五十九首。虽然他的律诗不多，但也有名篇传世，如《渡荆门送别》，对仗十分工整，境界也十分壮阔。

李白的诗歌在唐代就享有盛名，他的诗是“集无定卷，家家有之”，很受人欢迎。他的豪迈和浪漫的气质，都深深影响着当时和后世的诗人。中唐的韩愈、孟郊、李贺，宋代的苏轼、陆游、辛弃疾，明清的高启、杨慎、龚自珍等著名诗人，都受到李白诗歌的巨大影响。

杜甫（712～770），字子美，生于河南巩县，祖籍湖北襄阳。他在长安居住时一度住在城南的少陵附近，故自号“少陵野老”。在成都时曾被荐为节度参谋、检校工部员外郎，人称“杜工部”。杜甫的十三世祖杜预为晋初名将，被封为当阳县侯，多谋略，人称“杜武库”。杜预还很博学，曾作《春秋左氏经传集解》。杜甫的祖父是唐代有名的诗人杜审言，曾做过兖州司马、丰先令。他出生于这样一个世代“奉儒守官”，并有文学传统的家庭，自幼便刻苦读书，同时这也决定了他一生的奋斗方向。他在少年时就表现出了非凡的才能，“七龄即思壮，开口咏凤凰。九龄书大字，有作成一囊。”十五岁时就开始扬名。



杜甫画像

二十岁后开始游历天下，唐玄宗开元十九年至天宝四年（731～745），杜甫过着“裘马颇清狂”的浪漫生活，曾先后游历吴越和齐赵一带，其间曾赴洛阳考进士落第。天宝三年（744），他在洛阳和李白相识，两人一见如故，成为挚友，但是第二年秋天分手后再没有见过面。杜甫此期诗作现存二十余首，多是表现自己豪情壮志、建功立业之作，多用五律和五古，以《望岳》为代表。

天宝五年（746），当时他已经三十五岁，怀着“致君尧上，再使风俗淳”的抱负到了长安，但是他的希望很快就被现实打破了。为求功名，他不断投献权贵。他曾描述自己的这段生活说“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛”。天宝六年（747）曾应“制举”不中；天宝十年（751）向唐玄宗献“大礼赋”三篇并得赏识，命待诏集贤院。到天宝十四年（755）十月，安史之乱前一个月，才得到一个右卫率府胄曹参军的小官。仕途的失意和个人饥寒交迫的生活使他认识到了唐王朝的腐败和社会下层人民的苦难，在创作上发生了深刻、巨大的变化。作出了《兵车行》《丽人行》《前出塞》《后出塞》《自京赴奉先县咏怀

五百字》等这样不朽的名篇。此期流传下来的诗大约一百首，其中大都是五七言古体诗。

肃宗至德元年至乾元二年（756～759），安史之乱最盛，杜甫也历尽艰难。长安陷落后，他北上灵武投奔肃宗，但半路被俘，后冒死从长安逃脱，到了凤翔肃宗行在，被任命为左拾遗，但不久就因上书救房琯，触怒肃宗，几乎被处死。长安收复后，杜甫回京仍任左拾遗。乾元元年（758）六月，因房琯案，被贬华州司功参军，永别长安。乾元二年（759）七月，因感到前途渺茫，生活又困顿不堪，于是决定弃官到蜀中去。这个时期的杜甫，对现实生活有了更清醒的认识，先后写出了《悲陈陶》《春望》《三吏》《三别》等传世之名作。此期流传下来的诗歌有二百多首，大部分是其杰作。

肃宗上元元年至代宗大历五年（760～770）的十一年中，杜甫先在蜀中八年，后到荆、湘三年。肃宗上元元年（760），他在成都浣花溪畔建草堂，并断断续续住了五年。宝应元年（762），杜甫好友严武任成都尹和剑南节度使，杜甫的生活条件也得到了改善。其间曾因战乱而避难梓州和阆州。永泰元年（765），严武去世，杜甫失去凭依，举家离开成都，因病滞留云安，次年暮春迁往夔州。大历三年（768），杜甫一家辗转江陵、公安，在年底到达岳阳。他一生的最后二年，居无定所，飘泊于岳阳、长沙、衡阳、耒阳之间，多在船上度过。大历五年（770）冬，杜甫因病死于从长沙到岳阳的一条船上，时年五十九岁。逝世前作三十六韵长诗《风疾舟中伏枕书怀》，有“战血流依旧，军声动至今”之句，仍以国家灾难为念。在这十一年中，他写诗一千余首（其中夔州作四百三十多首），占全部杜诗的七分之五强，多是绝句和律诗，也有长篇排律。名作有《茅屋为秋风所破歌》《闻官军收河南河北》《秋兴八首》《登高》《又呈吴郎》等。

杜甫同李白一样，都是才华横溢的大诗人，也擅长各种诗体。五古杜甫运用得最为纯熟，清代施补华说：“少陵五古千变万化，尽有汉、魏以来之长而改其面目。叙述身世，眷恋朋友，议论古今，刻画山水，深心寄托，真气岔涌。颂之典则，雅之正大，小雅之哀伤，国风之情深文明，长于讽喻，息息相通，未尝不简质浑厚。”《三吏》《三别》等都是五言绝调。杜甫还擅长七古，并使七古在初唐的基础上有所创新和变

化。他多用七古来抒发感情，发表政见。清人宋荦评价说“七言古诗，上下千百年定当推少陵为第一”。他用七古，喜欢一韵到底，甚至句句用平声韵，一韵到底而不换，如《兵车行》《丽人行》等都是杜甫诗中七言古诗的典范之作。杜甫在律诗上的成就也十分突出，其中五律杜甫写得最多，但他的七律的成就却比五律要高，并且他的七律在数量上超过了此前诸家所作之和。他的七律诗的精品很多，如《登高》就很受后人赞扬。胡应麟对这首诗评价说：“一篇之中，句句皆奇；一句之中，字字皆奇。”除此之外，杜甫在排律和绝句上也很有成就。

杜甫是中国诗歌史上一位承前启后、影响极为深远的诗人之一。他和李白一起代表了唐代诗歌的最高成就，后人誉之为“诗圣”。

杜甫的诗现存约一千四百余首。这些诗深刻地反映了唐代安史之乱前后二十多年的社会全貌，生动地记载了杜甫一生的生活经历：把社会现实与个人生活紧密结合在一起，达到了内容与形式的完美统一，被后世称为“诗史”。杜甫在艺术上的开创性成就不仅在于开创了诗歌的写实之风，发展了叙事诗，还在于他把叙事诗和抒情诗完美地结合起来，在反映社会现实的同时，通过独特的艺术手段来表达自己的主观感受。清人浦起龙在评价杜甫诗的这一特点时说：“少陵之诗，一人之性情，而三朝之事会寄焉者也。”天宝后期以来，杜甫写了大量讽刺时政的诗，如《洗兵马》《有感》等，虽然内容各不相同，但都是把个人感受与事实相结合。以战争为题材的诗在杜甫的诗中也占有很大的比例，例如《前出塞》《后出塞》《三吏》《三别》等，表达了诗人反对战争、同情民众的思想。另外他还作了很多反映社会不平等、反映自己生活情趣、行旅登临等诗，这些诗有很多也都成为千古绝唱，为世人所推崇。

在唐代诗坛上杜甫和李白实在难分轩轾，虽然在历史上也出现过李杜究竟孰优孰劣的争论，但多数人都承认他们二人是唐代诗坛上的两朵奇葩，两人性格不同，诗风也迥然有异。一个飘逸雄奇，一个沉郁顿挫；一个代表了中国古典诗歌浪漫主义的高峰，一个代表了中国诗歌现实主义的顶点。有人评价说“李才情俊，杜才情郁；李情旷达，杜情孤愤；李若飞将军，用兵不按古法，士卒逐水草自便；杜则肃部伍，严刁斗，西宫卫尉之师也。”此评论甚佳。

中唐诗歌

从唐肃宗至德初年到唐穆宗长庆年间（755～824）的六十九年是为中唐。此间唐朝经过了安史之乱的打击之后国势大衰，盛唐气象不再。在中唐前期（756～794）的诗坛上，诗人们多是生于开元年间而死于乱后，经历了唐朝由极盛走向衰微的过程。他们在诗歌创作上强调诗歌的写实功能，延续了杜甫诗歌反映民间疾苦、规讽时政的创作取向。这一时期的代表诗人是元结和顾况。唐德宗贞元十一年（795）到唐穆宗长庆四年（824）共三十年时间，是中唐后期。在这一时期，中唐前期的诗人大多都已不在人世，诗坛上涌现出一大批新人，大量的名篇相继问世，形成了开元天宝之后的又一次高潮。这时的诗歌不仅数量多、质量高，而且和前代相比呈现出一种崭新的面貌，风格多样、个性突出。这一时期的诗坛还形成了两大诗派：一是以白居易、元稹为代表的新乐府诗派；一是以韩愈、孟郊为代表的险怪诗派。在这两大派之外，柳宗元与刘禹锡也是自成一家的诗人。

“极盛难及”的中唐前期诗坛

中唐前期的诗人以元结和顾况为代表。

元结（719～772），字次山，号漫叟。　祖上为鲜卑族人，世居太原。元结父亲时迁居鲁山，元结就生于此。天宝十三年（754）及进士第。安史之乱时，携带家人南奔。肃宗乾元二年（759）受诏入京，令其招募义兵抗击史思明的军队。第二年被授为水部员外郎兼殿中侍御，充任荆南节度使判官。他在这个时候编成《箧中集》。代宗时候任道州刺史，后又改任容州刺史。大历七年（772）在长安去世，终年五十四岁。元结是一个“尝欲济时难”的诗人，他曾多次上书，指责朝廷官吏、陈述民生疾苦，提出了“救世劝俗”的政治改革主张。元结的这种耿直的性格，深得杜甫的赞赏。杜甫在《同元使君舂陵行》序中说：“得结辈十数公，落落然参错天下为邦伯，万物吐气，天下小安，可待矣。”可见他与杜甫志向相投，深得他的赏识。

在文学上，元结反对“拘限声病，喜尚形似”的淫靡诗风，有意提倡

古体诗的“风雅”传统，要求诗歌能“极帝王理乱之道，系古人规讽之流”，达到“上感于上，下化于下”的政治目的。因此，他的作品具有强烈的现实性。天宝五年（746）写作的《闵荒诗》，借隋炀帝亡国的历史教训以规讽时政：“奈何昏王心，不觉此怨尤。遂令一夫唱，四海忻提矛。”其后，《系乐府十二首》中《贱士吟》《贫妇词》《去乡悲》诸篇，触及天宝中期日益尖锐的社会矛盾。更有代表性的是在道州任上写作的《舂陵行》和《贼退示官兵》。当时人民饥寒交迫，挣扎于死亡的边缘，而皇家征敛却变本加厉、有增无减。元结对这种社会不公正现象深感愤慨：“奈何重驱逐，不使存活为！”愤怒地斥责：“使臣将王命，岂不如贼焉！”元结的新题乐府诗偏重从规讽时政着手，这又成为白居易讽喻诗的先声。

顾况（725～815？），字逋翁，自称华阳山人，苏州人。他是中唐前期略晚于元结的现实主义诗人。至德二年（757）进士。顾况的诗也强调“声教”，这与元结相同，都继承了《诗经》的讽喻精神。例如他的《上古之什补亡训传十三章》中的一章《囝》，描写了闽地恶吏掠夺儿童的事件，这些恶吏对掠来的儿童进行阉割，使他们终生不复有成家自立的念头，任受驱遣。

元结和顾况是以继承盛唐杜甫现实主义闻名，而刘长卿和韦应物二人在中唐早期的诗坛上则是以继承盛唐清淡派著称。刘长卿和韦应物二人虽然也写了一些感伤社稷民生的诗作，但是两人写得最多的是自己的个人生活。刘长卿写得最多的是他飘落异乡、羁旅行役、怀乡伤别、嗟叹沉沦、赞美隐逸的诗歌；韦应物的诗歌则多写自己洁身自好的雅怀、静观自然的情趣、忘怀得失的真淳，往往显得幽淡自在。除此之外，中唐前期的诗人，还有以写自己个人日常生活的闲雅情趣见长的“大历十才子”。

关注社稷民生的新乐府诗派

中唐后期，新乐府诗派以白居易和元稹为代表，他们继承和发扬了《诗经》和汉乐府的现实主义传统，从文学理论上和创作上掀起了一个现实主义诗歌的高潮，即新乐府运动。他们希望以诗讽喻时政，裨补教化，改革政治，实现中兴。在语言上，讲求语言的通俗易懂是他们共同

的特色。

白居易（772～846），字乐天，号香山居士，太原人。少有才华，六岁就开始写诗，十五岁开始游历吴越。贞元十六年（800）中进士，时年二十九岁。后又与元稹同时考中“书判拔萃科”，两人也在此时订交，在诗坛上并称“元白”。贞元十九年（803）春天，白居易被授为秘书省校书郎，元和元年（806），撰《策林》七十五篇。同年考中“才识兼茂明于体用科”，被授为县尉。元和二年（807）回朝任职，十一月授翰林学士，次年任左拾遗。元和四年（809），与元稹、李绅等一起倡导新乐府运动。元和五年（810），改任京兆府户曹参军，但他仍充任翰林学士，草拟诏书，参与国政。他不畏权贵，敢于直言上书言事。元和六年（811），他因母丧居家守制，服满后，应诏重回长安任职。元和十年（815），因率先上书请逮捕刺杀武元衡的凶手，被贬江州司马，次年写下《琵琶行》。此后，他开始以做地方官作为隐居的方式，在庐山建草堂，从“兼济天下”转向“独善其身”，闲适、感伤的诗不断增多。元和十三年（818），改任忠州刺史，十五年（820）还京后任中书舍人。因忍受不了朝中朋党之争，于长庆二年（822）请求外放，先后为杭州、苏州刺史，颇得民心。文宗大和元年（827），拜秘书监，第二年转任刑部侍郎。白居易从五十八岁开始定居洛阳，先后担任太子宾客、河南尹、太子少傅等职。会昌二年（842）以刑部尚书致仕。他在洛阳过着饮酒、弹琴、赋诗、游山玩水和“栖心释氏”的生活。时常与名诗人刘禹锡唱和，时称“刘白”。会昌四年（844），当他七十三岁时还出资开凿龙门八节石滩以利舟民。七十五岁病逝，葬于洛阳龙门香山琵琶峰，李商隐为其撰写墓志。

纵观白居易的诗歌创作，可以分为三个不同的阶段。

从他出生到四十四岁是第一个阶段。这一阶段正是他成长求学、热心仕进的时期，无论从哪个方面来看，这段时间都是他的黄金季节。他自小便有大志，很有诗才。据说白居易初到长安时，拿着自己的早期诗作《赋得古原草送别》向顾况“行卷”，顾况看到他的名字时开玩笑地说：“米价方贵，居亦弗易！”但看过此诗之后，称赞写得这样的好诗：“居即易矣！”白居易从此名声大振。他在这段时期里写了大量的讽喻诗，直陈时事，言辞激烈，表达了他在面临中唐后期的社会危机时以

天下为己任，希望以诗代谏，上达天听，以图中兴。在这段时期里他写下了《长恨歌》等著名的诗篇。

从四十四岁到五十六岁，可看作是他创作的第二个阶段。这一时期他基本上在做地方官，除了短暂两年的在京得意，他长期外放，心情很不愉快。这一时期他以诗酒自娱，罕言政事，开始独善其身。这段时期的代表作当推《琵琶行》。

从五十六岁到去世，是第三个阶段。这一时期基本上隐居洛阳，开始信佛炼丹，不问世事，唯以诗酒为娱。《代梦得吟》就很好地反映了他这时的心态："后来变化三分贵，同辈凋零太半无。世上争先从尽汝，人间斗在不如吾。竿头已到应难久，局势虽迟未必输。不见山苗与林叶，迎春鲜绿亦先枯。"诗中表达了他以远离世事甚为庆幸的思想。

白居易立身行事，以儒家"达则兼济天下，穷则独善其身"为指导思想。在诗歌理论上，他也很有创见。他把诗歌比做果树，提出"根情、苗言、华声、实义"的观点，他以为"情"是诗歌的根本，"感人心者莫先乎情"，而情又是有感于事而发。因此，诗歌创作不能脱离现实，必须在现实生活中寻找素材。他继承的是《诗经》以来的比兴、讽刺传统，重视诗歌的现实内容和社会作用。

白居易曾将自己的诗分成讽喻、闲适、感伤和杂律四大类。大体而言，前三类属于古体，而后一类属于近体。四类诗中，白居易最为重视讽喻诗，认为讽喻诗体现了"为君、为臣、为民、为物、为事"的思想。闲适诗显示了他的"独善之义"。感伤诗和杂律诗则"或囿于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚"。讽喻诗是白诗中的精华，代表作有《新乐府》五十首、《秦中吟》十首。它们广泛反映了中唐社会各方面的重大问题，这些诗措辞非常激烈，无所顾忌，在形式上多直述其事、叙事完整、情节生动，人物情感十分细腻传神。还有的讽喻诗采用寓言托物的手法，借助自然物象寄托政治感慨：闲适诗多抒写对归隐田园的宁静生活的向往和洁身自好的志趣，不少诗也宣扬了知足保和、乐天安命的思想。但这些诗也是出于对现实的不满而作，实际上是无可奈何后的一种解脱；感伤诗则以叙事长诗《长恨歌》《琵琶行》等为代表。《长恨歌》歌咏唐玄宗和杨贵妃的婚姻爱情故事，既有"汉皇重色思

倾国”的寄讽，更有“此恨绵绵无绝期”的感伤与同情。《琵琶行》则有“同是天涯沦落人”的遭际之感，语言成就突出。这两首诗叙事曲折，写情入微，善于铺排烘托，声韵流畅和谐，流传甚广。

白居易的诗明白易懂，在当时就很受欢迎，上自宫廷王府，下至普通百姓，都在吟唱。甚至远及日本、暹罗等国。白居易的诗对后世文学影响巨大，晚唐皮日休、陆龟蒙、聂夷中、罗隐、杜荀鹤等都受到白居易的影响。在白居易之前，王建和张籍都写了较多的新乐府诗，并得到了白居易的推崇。

元稹（779～831），字微之，河南府人。他和白居易关系甚笃，被并称为“元白”，也是以写新乐府诗著名。他非常推崇杜甫的诗，也常常学习杜诗的写法，但是他在学习杜诗的时候，能够不拘泥于杜诗的形式。他主张乐府诗要反映社会问题，要针对时政发表议论，这些主张和白居易完全一致。他的诗在平浅明快之中尽现华美之气，在细节刻画上显得真切动人，比兴手法也极富情趣。他的长篇叙事诗《连昌宫词》，意含讽喻，和白居易的《长恨歌》齐名。白居易和元稹不仅继承了杜甫感讽时事的传统，而且追求一种明白易懂的诗风，形成了一个崭新的诗派，文学史上称为“新乐府诗派”或“元白诗派”。

追求新异的险怪诗派

险怪诗派当以韩愈为代表。韩愈（768～824），字退之，河南河阳人。他幼年丧父，跟从长兄韩会学习，贞元八年（792）考中进士，时年二十五岁。他一生中曾历任监察御史、中书舍人、太子右庶子、刑部侍郎、国子祭酒、吏部侍郎等职。

韩愈不仅是杰出的散文家，同时也是中唐诗坛上能够开创一代诗风的诗人，他曾致力于诗歌的革新，纠正大历十才子的平庸之风：他肯定了从《诗经》到建安诗歌的传统，认为晋宋诗歌已经“气象日雕耗”；他十分推崇李白和杜甫的诗歌，他评价说“李杜文章在，光焰万丈长”。他的诗歌继承了李白诗歌的自由豪放和杜甫的体格变化，独立开拓新的诗歌创作之路。

韩愈在贞元年间（768～828）的诗对现实也有一定的关怀，如《汴州乱》等。在元和之后，韩愈的诗向奇崛险怪的方向发展。元和元年（806），他和孟郊在长安写了长篇联句诗近十首，在这些诗中两人互相夸奇斗险，不肯一字相让，也就是在这一年他写成了著名的《南山诗》，他用汉赋排比的手法，描述终南山四时景色的变化及各种形态的山势。搜罗奇字，光怪陆离，押用险韵，并且一韵到底。最为后人称道的是，他一连用了五十一个带“或”字的比喻句，如“或连若相丛，或蹙若相斗，或妥若弭伏……”他为诗歌的创新做了不少有益的尝试，但他为求奇险而走极端的做法却遭到了很多人的批评。例如《月蚀诗效玉川子作》等一系列诗歌，这些诗歌也都往往标榜奇险诗风，在内容上并没有什么积极的意义，甚至可以说是一种刻意的雕饰，只能被看做是一种文字游戏。即使是《南山诗》这样的名作，也被许多批评家们认为是学不得的。但是他在探索诗歌创作的新形式上用了很多的心血，的确也开拓了一条与李白杜甫完全不同的道路，这方面的成功之作当推《八月十五夜赠张功曹》。

韩愈描写自然景物的诗也有一些别具风格的佳作，这些诗不求险怪，自也别具一格。例如《山石》一篇：“山石荦确行径微，黄昏到寺蝙蝠飞。升堂坐阶新雨足，芭蕉叶大栀子肥。僧言古壁佛画好，以火来照所见稀。铺床拂席置羹饭，疏粝亦足饱我饥。夜深静卧百虫绝，清月出岭光入扉。天明独去无道路，出入高下穷烟霏。山红涧碧纷烂漫，时见松枥皆十围。当流赤足踏涧石，水声激激风吹衣。人生如此自可乐，岂必局束为人鞿，嗟哉吾党二三子，安得至老不更归！”全用素描式的散文笔调，描写了从黄昏、深夜到天明的寺里山间的景色，在清淡的笔触中给人一种非常新鲜的感觉。

韩愈的诗歌，不仅纠正了大历以来的平庸诗风，而且在中唐诗坛上开创了一个崭新的局面，把新的语言风格、章法技巧引入诗坛，从而扩大了诗的领域，但是也带来了以文为诗，讲才学，发议论，追求险怪等不良风气。中唐时代的诗人贾岛、卢仝、马异、李贺等人，都不同程度地受了他的影响，不仅学习了他的优点，也学习了他的缺点。这种影响，甚至延及北宋、晚清的许多诗人。

在新乐府派和险怪派两派之外，柳宗元和刘禹锡也算得上是自成一

家的诗人。他们两人同时进士及第，在政治上十分激进，一同参加永贞革新，又一同被贬官，两人关系不错。虽然他们的诗大都是在被贬官时所作，但两人的诗风并不一致。刘禹锡的怀古诗写得最多也最好，例如他的《西塞山怀古》；柳宗元写得最好的是那些反映自己贬谪异域的复杂感受与痛苦心情的诗，例如《登柳州城楼寄漳汀封连四州》。另外，刘禹锡更长于近体诗，而柳宗元更长于古体诗。

晚唐诗歌

从唐敬宗宝历元年到唐昭宣帝天祐四年（825～907），共八十三年时间是为晚唐。此时唐代社会的各种矛盾不断恶化，再加上朋党之争和宦官专权，各种社会矛盾更加尖锐，唐朝国势江河日下，诗歌也沾染了浓厚的悲凉色彩和衰落的气象。李商隐和杜牧是晚唐诗坛上的两位杰出诗人，人称“小李杜”。

杜牧（803～853），字牧之，京兆万年人。出身世族之家，其祖父杜祐历仕三朝宰相，著有《通典》一书。杜牧少年时家道中落，但勤奋好学，在二十六岁时中了进士，后又中制科，被授为弘文馆校书郎。此后历任监察御史、左补阙、湖州刺史、中书舍人等职。

杜牧在文学创作上有多方面的成就，诗、赋、古文都足以称名家，他主张文章应该“以意为主，以气为辅，以辞采章句为兵卫”。在诗歌创作上，他“苦心为诗，本求高绝，不务奇丽，不涉习俗”，并能吸收前人的长处，形成了自己独特的风貌，在晚唐诗坛上独树一帜。他的长篇五古诗在唐朝诗坛上十分有名，如《感怀》便是有感于安史之乱以来藩镇割据给人民带来的灾难，夹叙夹议，笔力十分矫健，有杜甫遗风。他的近体诗以文词清丽、情韵跌宕见长。例如他的《早雁》：“金河秋半虏弦开，云外惊飞四散哀。仙掌月明孤影过，长门灯暗数声来！须知胡骑纷纷在，岂逐春风一一回。莫厌潇湘少人处，水多菰米岸莓苔。”这首七律诗用比兴托物的手法，对遭受回鹘侵扰而流离失所的北方边塞人民表示同情，婉曲而又余味无穷。他的《九日齐山登高》：“江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊酬佳

节，不作登临恨落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣。”却以豪放的笔调写自己旷达的胸怀，其中又有深沉的悲慨。他的咏史七绝也构思巧妙，立意高远，享有盛名，例如《过华清宫》。杜牧的抒情写景七绝也十分有韵味，如《清明》：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。”晚唐诗歌总的趋向是藻绘绮密，杜牧同样也受到影响，也有注重辞采的一方面。但是这和他个人的“雄姿英发”的特色结合起来，就显得风化俊美而又神韵疏朗，气势跌宕而又精致婉约。

李商隐（813～858），字义山，号玉豀生、樊南生，怀州河内人。他是一位很有政治抱负，而又多才善感的诗人。早年就学，“五年颂经书，七年弄笔砚”。九岁时父亲去世，生活颇为困苦。后受到牛党令狐楚的赏识，被招入幕府。开成二年（837），以令狐楚之力中了进士。次年入属于李党的泾原节度使王茂元幕府，王茂元很赏识他的才华，把自己的女儿嫁给了他。因此受到牛党的排挤，终身不得志，潦倒至死。

他的诗歌内容十分广泛，其中一些有感而发的讽喻时政的政治诗，都很有广度和深度。例如长篇五古《行次西郊作一百韵》，描写农村的残破、民不聊生的景象，并追溯了唐朝二百年的治乱兴衰的历程，风格很接近杜甫。抒发自己政治抱负的诗有《安定城楼》：“迢递高城百尺楼，绿杨枝外尽汀洲。贾生年少虚垂涕，王粲春来更远游。永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜意鹓雏竟未休。”在诗中李商隐历叙了贾谊、王粲、范蠡等人的故事，抒发自己建功立业的志向，并讽刺了朋党之争。其咏古诗，多是借古讽今。如《贾生》：“宣室求贤访逐臣，贾生才调更无伦。可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。”表达了自己怀才不遇的郁闷。他的抒情诗感情深挚细腻，但感伤气息很浓，如“夕阳无限好，只是近黄昏。”李商隐的诗在抒情方面，较少用直抒胸臆的手法，而是致力于婉曲见意，其诗往往寄兴深微，余味无穷。李商隐的诗中最有特色的是他的爱情诗，这类诗又叫无题诗，是他的独创。这些诗写得情思婉转沉挚，辞藻典雅精丽，意象朦胧隐曲。如“昨夜星辰昨夜风”“相见时难别亦难”等诗句。李商隐的诗歌的基本风格是情深辞婉，在华丽之中又有沉郁志气，华美而又不失厚重，他的爱情诗对宋代婉约词人和宋初的西昆体诗人都有很大影响。

四、唐代佛教的兴衰

唐代君主的狂热崇佛和会昌灭佛

佛教自汉代传入中国以来，经过魏晋南北朝的漫长时间，得到了相当广泛的传播。佛教在中国的地位在六朝时渐臻稳固。在周武帝禁绝佛教之后，隋文帝又力倡佛教，佛教再度兴盛起来。唐代佛教更是发展到了顶峰，具有不同特点的各个佛教宗派也都在这个时期相继形成。唐代佛教的兴盛与唐朝皇帝的支持是分不开的，唐朝实行儒、释、道三家并用的政策，不仅在政策上，还在经济上给予了极大的支持。唐朝历代皇帝特别是一些有作为的皇帝都很崇奉佛教。

唐代的开国君主高祖李渊就十分崇奉佛教。李渊在做隋朝郑州刺史时，二儿子李世民时年九岁患病，李渊亲自到寺庙祈祷，李世民的病好了之后，他认为这是佛的“保佑”，为了还愿，他造了一尊佛像送到庙里供奉。在他登基做了皇帝之后，武德二年（619）在京师聚集高僧，设立“十大德”管理天下僧尼。之后，大臣傅奕多次上书请求灭佛，同时也鉴于当时寺庙的混乱状况，唐高祖在武德九年（626）下《沙汰僧道诏》，只允许每州留寺、观各一所。其实他是通过这种手段来整顿、净化宗教组织。

到了唐太宗李世民时，他大力倡导佛教。唐太宗自称是菩萨弟子，表示要皈依三宝。为了扶植佛教，他专门颁发《佛遗教经》。他在敕令中说《遗教经》是佛在涅槃时所说之经，其中劝诫弟子十分详细，但有些弟子对他却不够崇奉。因此，他下令由政府找人写经，所需的纸、笔、墨等都保证供应。印成之后，凡官在五品之上及各州的刺史每人发给一卷。如果看见僧尼行为与经文不符，宜公私相劝，令其遵行。唐太宗出于政治目的，还下令在旧战场建寺庙七所，度僧三千，超度双方亡

灵。贞观十九年（645），玄奘从印度求法回国，朝廷为他组织了大规模的译场，开始翻译佛经，在当时影响很大。

武则天上台执政之后，把对佛教的崇拜又推向了一个新的高潮。在中国文化传统中，女人一直是不能做皇帝的，一向以“牝鸡司晨，唯家之索”引以为戒，因此武则天做皇帝则名不正言不顺。而恰在这时，佛教的《大云经》使武则天看到了希望。据《旧唐书·则天皇后本纪》中记载，载初元年（690），即武则天当上皇帝的第六年，“有沙门十人伪撰《大云经》，表上之，盛言神皇受命之事。”其中有一段经文说“尔时众中，有一天女，名曰净光……佛言天女……以是因缘，今得天身。舍是天形，即以女身，当王国土，得转轮王……得大自在……汝于尔时，实是菩萨，现受女身。”武则天得到《大云经》之后，如获至宝，于是立即“制颁于天下，令诸州各置大云寺，总度僧千人……九月九日，壬午，革唐命，改国号为周，改元天授，大赦天下，赐酺七日”。作为对佛教的回报，武则天大兴佛事，广建寺院，铸造佛像。在得到《大云经》之后，又过了四年，即公元693年，印度僧人菩提流志又译出《宝雨经》十卷。在《宝雨经》中，有这样一段话，说东方有一个天子去见释迦，释迦告诉天子说，我涅槃之后到第四个五百年，如果佛法欲灭时，你便到东北方摩诃支那国去做菩萨，现女身，为自在主，令修十善，建立寺塔，又以衣服、饮食、卧具、汤药供养沙门。这段话的时间虽然有些问题，因为佛灭到武则天时只有一千一百七十年，但地点很具体，就是指中国。武则天在得到这本经书之后，大加附会，认为所说的现女身，做自在主的就是自己。因此在同年秋天，加尊号为“金轮圣神皇帝”，以显示自己做皇帝是佛的意思，并表示自己对佛教的信奉。另外武则天还亲自参加了《华严经》的翻译工作，并为之作序。她还对当时的高僧如神秀和慧能礼遇有加。



武则天画像

唐玄宗继位之后，有感于佛教势力的过于膨胀，曾经一度下令减汰僧尼，但还是很尊崇佛教。他在位时期，佛教宗派如三论、天台、唯识、华严、禅宗等都已相继建立。从开元四年（716）开始，印度一些僧人善无畏、金刚智等来到长安，他们在玄宗的支持下，创建了中国式的另一派佛教“密宗”。玄宗还请不空大师到宫中给自己行了“灌顶礼”，从此玄宗成了菩萨戒弟子。开元时期随着经济的繁荣，佛教也达到了它的鼎盛时期。

玄宗之后，除武宗废佛外，其余诸帝基本上都信奉佛教。唐宪宗时期，崇佛活动达到了新的高潮，这就是历史上有名的“迎佛骨”的事情。当时传说，凤翔法门寺的“护国真身塔”里面有佛的一根手指骨，塔门三十年开一次，开则“岁丰人泰”，宪宗听说之后决定迎佛骨入京，在元和十三年（818），他派太监领着一队和尚到凤翔寺迎取佛骨，佛骨到京

之后，先在皇宫里供奉三天，然后分送各地寺庙礼敬供养。

但到了武宗时期，武宗崇信道教，希望能够服食仙丹成仙。在道士赵归真、刘玄静的煽动下，武宗在会昌五年（845）下令灭佛。武宗灭佛还有经济上的考虑，当时佛教的势力十分强大，占有大量的地产，许多百姓为逃避赋役，大量托庇寺院，使国家的税收大量减少，再加上一些寺院还发放高利贷，侵夺民田，一些僧侣不受戒规，残害百姓，因此武宗决定灭佛。会昌灭佛共毁废大、中寺院四千六百余所，小寺庙四万余所，焚毁了大量的佛经，并强令僧尼还俗二十六万多人，还没收了寺院的大量田产和佛像等。会昌灭佛使朝廷增加了收入，也在一定程度上缓和了社会矛盾。武宗之后虽然也有皇帝想恢复佛教，但佛教已经元气大伤，再也恢复不到以前的盛况。

会昌灭佛是“三武一宗”（北魏太武帝、北周武帝、唐武宗、后周世宗）四次“法难”中最严厉的一次，从此佛教在中国的强劲发展势头再也没有恢复。

大唐高僧玄奘

玄奘（600～664），俗姓陈，本名祎，玄奘是他的法号，河南洛州缑氏县（今河南省偃师）人。他的曾祖、祖父都在朝廷做过官，他的父亲陈惠虽然早通经术，历任陈留、江陵等地县令，但因不满隋末腐败的政治，于是便挂冠而去，潜心儒学。玄奘早年聪慧好学，博闻强记，他的父亲十分钟爱他，自幼就教他儒家的经文。当时他的二兄长长捷在洛阳净土寺出家，经常带他到净土寺游玩。在二兄长的影响下，玄奘醉心佛学，十一岁就熟习《法华》《维摩》等经书。大约在十三岁时在洛阳剃度为僧，从此投身佛门义海，以其聪慧好学，颇得大家的喜欢。其后听景法师讲《涅槃》，听严法师讲《摄大乘论》，每次听过之后，玄奘都能无一遗漏地复述，并分析得十分透彻，博得大众的钦佩。隋炀帝大业末年，兵荒马乱，玄奘和他的二兄前往长安，此时的长安已经被李渊占领，各寺院的僧众也四分五裂，根本无法正常研习经书，又得知当时很多名僧都到了蜀中，因又同往成都。在成都，玄奘听宝暹讲《摄

论》、道基讲《杂心》。在短短的三五年时间里，通晓诸部，声名大振。到唐高祖武德五年（622）玄奘二十三岁，在成都受“具足戒”，不久便生了离开四川到各地游历的念头。他在武德七年（624）离开成都，沿长江东下游学，先到了荆州受到了汉阳王的热情招待，并为他讲《摄论》。在相州，他向慧休法师请教《杂心》《摄论》。在武德九年（626）玄奘又从赵州回到了长安，当时长安有两大名僧法常、僧辩，号称是“解究二乘，行穷三学”。玄奘到长安之后与这两大名僧论道，两人十分佩服玄奘，称赞玄奘是“释门千里之驹，其再明慧日当在尔躬。”玄奘从此“誉满京邑”。



玄奘西行求法图

玄奘在“遍谒众师，备餐其说”之后，觉得“详考其义，各擅宗途，验之圣典，亦隐显有异，莫知适丛”，特别是当时流行的《摄论》《地论》两家有关法相的说法很不一致，他很想得到总概三乘学说的《瑜伽师地论》，以求会通，于是下决心要前往印度求取佛法。当时出国之禁很严，他正式上表请示赴印，但没有得到同意，只好作种种准备等待着。贞观二年（628）他和秦州的僧人孝达结伴先到了秦州（今甘肃天

水），从秦州到了兰州，应当地人士请求，讲《涅槃》、《摄论》和《般若经》。当时有西域的商旅参加旁听，回去以后，就将玄奘要西行求法的事向各地宣传了。但当时唐朝准备同突厥作战，为防止泄露军事机密，严禁国人出关，玄奘因为没有朝廷颁发的通行证，因此不能过关。玄奘继而潜行到达瓜州，得到瓜州刺史独孤达的回护，于是玄奘和胡人石槃陀一起向玉门关进发，过了玉门关之后，石槃陀因忍受不了路途的艰辛，辞别而返。玄奘从此孑身一人，过了玉门关外，度莫贺延碛，到达西域古城伊吾。高昌王麴文泰得知后，遣使前来迎接，敬礼备至，并想把玄奘留在高昌，玄奘坚拒未允。当时西突厥叶护可汗势力遍及雪山以北各地，要去印度，必须要取得他的协助，因而高昌王派遣使节陪玄奘去叶护可汗衙所，在贞观三年（629）二月，玄奘离开高昌，过阿耆尼、屈支等国，越凌山到达碎叶城，和叶护可汗相见，凭着可汗致所经诸国的信件和陪送的使者，很顺利地通过西域笯赤建等十国，越过大雪山，到达邻接北印度的迦毕试国，从此玄奘开始了在印度的游学生涯。

在印度玄奘历尽艰险，遍历各地，随处就学。后来他到了那烂陀寺，在那里，他受到了热情的接待。玄奘参见了著名的戒贤法师，并被推为通三藏的十德之一，很受优待。他请戒贤讲解《瑜伽师地论》，总共花了一年零五个月才讲完。其后，玄奘为了更广泛地学习佛法，便离开那烂陀寺到处游历。四年之后，重返那烂陀寺，为众僧讲解《摄论》《唯识抉择论》等经，并著有《会宗论》三千颂，得到了众僧的赞许。后来又应戒日王的邀请，在曲女城展开佛教论战大胜而归。从此玄奘在印度声名鹊起。

玄奘学成之后，便想归国，在得到了戒贤的赞许之后，于贞观十九年（645）春天，结束了自己十七年的游历生涯，回到了长安，并带回了六百五十七部梵文经书，从此他埋头译经事业。玄奘西行求法，行程五万里，遍历一百一十个国，是当时伟大的旅行家。玄奘归国之后，很快就受到了唐太宗的接见，太宗要求他还俗为官，他坚辞不就，表示要致力于翻译佛经。后来应唐太宗的请求，由他口授，他的弟子笔录，将他的西行经历写成《大唐西域记》，详细记述了西域诸国的山川河流，风土人情，成为后来研究西域历史的重要史料。他于贞观二十二年

（648）翻译完《瑜伽师地论》，唐太宗为之作序。玄奘在大慈恩寺专注于译经事业，在回国后的十九年间，与弟子一起共译出经书七十五部，共一千一百三十五卷，是我国翻译史上一大壮举。玄奘翻译的经书保留了大量古印度的社会状况，这些又成为研究印度历史的重要依据。



大雁塔

玄奘一生全力译经，无暇撰述，所以没有留下多少著作，他的思想也主要是通过他的弟子窥基留下来的。窥基继承玄奘的衣钵，自创一派，发展成了唯识宗。唯识宗得名于“万法唯识”的基本宗教观念，由于该宗侧重于法相分析，故又名法相宗，另外玄奘西行回国后与弟子长期在长安慈恩寺译经，故又名慈恩宗。

大漠深处的莫高窟

在甘肃省敦煌市鸣沙山东麓的崖壁上，长长的栈道将大大小小的石窟曲折相连，洞窟的四壁尽是与佛教有关的壁画和彩塑，肃穆端庄的佛影、飘舞灵动的飞天……庄严神秘，令人屏声敛息，这里便是世界最大的佛教艺术宝库——莫高窟。

莫高窟，开凿始于公元366年。相传，一位高僧西游至此，见千佛闪耀，心有所悟，于是，凿下第一个石窟。此后以北魏为起点，莫高窟一直走着上升的道路，佛教艺术的花朵，在这荒漠的沙丘中，一朵接一朵地开放着，到了唐初，已经有一千多个石窟，因此莫高窟又被称为“千佛洞”。

公元581年，隋文帝杨坚夺取北周的政权，建立了隋朝。八年后，隋灭了南朝的陈，结束了东晋以来二百七十多年南北分裂的局面，统一了全中国。隋帝国经济及文化的上升，是二三世纪以来以汉族为中心的各民族相互融合共同努力的结果，这在莫高窟艺术中也很明显地反映出来。隋的统治只维持了三十八年就为唐朝所代替，但是在这短短的时期中，却为莫高窟开了不少的石窟，遗留至今的还有九十五个窟，这数量对短祚的隋朝来说是很惊人的。

隋文帝即位之前，北周建德三年（574），曾有过武帝灭法的运动，使佛教艺术遭受了一次很大的打击。隋文帝是崇信佛教的，所以他即位之初就立即复兴佛教，造像起塔，佛教艺术益见兴盛。他在开皇年间（581～600）曾专门派人到莫高窟来兴造佛窟，莫高窟隋代所开的窟中，往往可以看到带有开皇年号的文字。

而莫高窟的真正繁荣，却还是在唐代。莫高窟遗存的洞窟，现存唐代石窟二百余个，几占全数的二分之一，并且艺术水平也是空前的，是敦煌石窟中最辉煌灿烂的一部分。

塑像仍是唐代石窟艺术的主题，有佛像、菩萨像、弟子像以及天王、金刚、力士等。彩塑形式丰富多彩，有圆塑、浮塑、影塑、善业塑等。这个时代的佛像，面相温和、慈祥、庄严、镇定。大多盘膝端坐，作说法或召唤的姿式。衣服的褶皱如绘画的线条，准确地表现了内部丰润的肉体，合乎人体解剖科学但又不拘泥于此，显示了艺术家巨大的创造才能。

菩萨是未成道以前的佛，候补的佛，是佛教中所谓的仙人。最初菩萨是男性，但是随着佛教日益深入民间以及它的世俗化，菩萨的形象成了面目姣好、线条柔和的青年女性形态了。唐代石窟的菩萨像都是袒胸露臂的美丽的女性。她们身段秀美，气度优雅。修长的眉眼，表现了无限的明澈、智慧、温柔而又不可亵渎。小小的嘴、唇角带着微笑，好像在亲切地倾听着人们的祈求。袒露的部分都精微而妥帖地表现了肌肤的细腻润泽，好像里面有血液在流转，脉搏在跳动。衣裙都能表现丝绸的质感，薄薄地贴在身上，扬起的褶皱如微波荡漾，极富于音乐的节奏感。唐代艺术家在少女型的菩萨塑像上歌颂了人类女性的善良、美丽、智慧和尊严，也寄托了他们追求快乐、和平与美好的生活愿望。

在罗汉像的制作上，艺术家又表现了刻画人类性格的卓越技巧。天真无邪的迦叶和世故深沉的阿难是这个方面最好的范例。而天王和力士像则和菩萨像所表现的女性的优美恰恰相反，它表现了男性的刚毅和力量。这些盔甲严整或是裸露上身的像，都同样体现了古代武士威猛、勇猛、正直、坚毅的性格，尤其裸露的部分作了合理的夸张，使肌肉的凸起、关节的强调、青筋的暴露，都有助于蕴藏在内部的、即将迸发的力量的显示。

塑像地位的排列，同样显示出艺术家的苦心孤诣。他们改变了前人把佛放在浅浅的龛柱中最突出的地位的做法，而把它安设在洞窟的中心，他的左右是大弟子阿难与迦叶，再前面是菩萨，菩萨之前有天王和力士。这样，观者首先接触到的是护法的威猛，神情不禁为之紧张。再看到菩萨的亲和、慈祥，乃又松弛下来，最后看到佛的庄严、圣洁、慈悲，便不由得感到自身的渺小和佛法的无边，而油然起皈依之念。作为服务宗教来说，艺术家的这一设计是很成功的。

莫高窟最大的几座塑像都是在唐代完成的。如第九十六窟的坐像高达三十三公尺，是就山崖凿出躯体，表层再加泥塑装饰的。由于它的高大，外面用了一座九层楼才把它罩住。又如第一百三十窟的坐像高二十三公尺，也是这个做法，外面凿通了三层崖壁，才算把它隐蔽起来。还有第一百五十八窟的卧佛也不小。第九十六窟的大佛虽经后代多次拙劣的装修，但大唐气魄仍旧存在。第一百三十窟和一百五十八窟的大像则完好如初，这都是最珍贵的雕塑遗产。

塑像之外，敦煌莫高窟的壁画也是绚丽多彩、规模宏大的。唐代的洞窟内保存着大量以“经变”与供养人为主的壁画，或叙述佛经故事，或描绘供养任务，与前代偏重佛本生及说法图有所不同，光彩焕然、驰誉中外，令人可以从壁画中领会佛教文化及其在中土的演变。 壁画中欢快明亮的气氛，代替了以前阴森悲惨的情调：喜庆升平的极乐幻想，围绕着经变内容的描绘，穿插了宴饮、阅兵、行医、商旅、农耕等生活场景，简练真实而富有生活情趣，这与唐代社会经济发展，国势强盛，人民生活安定，有着密不可分的联系。

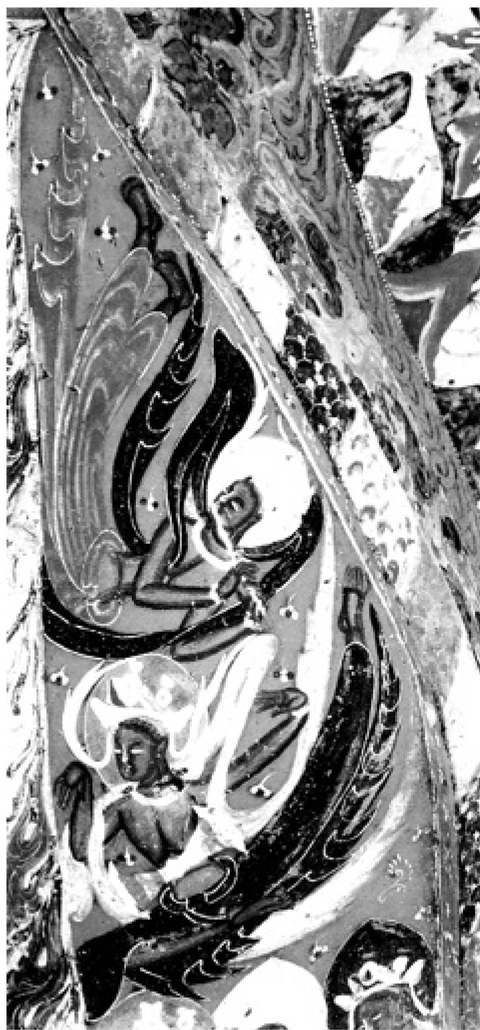
如《西方净土图》，除了佛与弟子外，图中展示了琼楼玉宇、仙山碧树、乐队高奏、舞姬翩翩，一派花团锦簇、绚烂华丽的气氛，与其说是天上佛国，倒不如说是人间皇帝和贵族生活的再现。

美在洞窟中成为现实，同时充满着美的幻想、幻境，给人以光明。在初唐第三百二十、二百二十等窟中的画很有代表性。《佛说弥勒下生成佛》经文的画中，下半部分描述庄稼一种七收，树上生衣，寒暑自用，路不拾遗，夜不闭户，人民安居乐业的美丽幻想，展示了佛国世界的美好图景。

敦煌壁画的人物造型也在不断的演变之中，由粗犷渐变为精细，男子宽衣博带，气象雍容；女子体态丰肥，艳丽多姿。尤其是菩萨像，更生动地体现了现实生活中女性的美丽，端庄文静，窈窕可爱，温柔亲切，一切如俗，这些均表明隋唐时期的绘画与现实生活联系密切，人们更重视现世的感受。画师们凭着自己对现实的热忱，创造出一幅幅精美绚丽、色调明丽的画卷，他们以非凡的创造力和高超的写实技巧，使隋唐时代绘画的现实主义因素得到充分的发挥。

在莫高窟这个形象万千的大画廊里，最惹人喜爱的莫过于飞天了。飞天叫香音神，是上干闼婆（天歌神）、紧那罗（天乐神）的合称。据说飞天有四千五百多个化身，自由地在天地间飞翔，真有“天衣飘扬，满壁风动”的效果。为了体现这一美好的幻境，在初唐第三百二十一窟内，飞天拖着长长的飘带，成群结队，纷纷扬扬向下轻盈地飞起来，仿佛彩云飘在深蓝色的天空，又如鱼儿畅游在明净的水中。正如唐代大诗人李白诗中所写：“素手把芙蓉，虚步蹑太清，霓裳曳广带，飘佛升天

行。”第一百四十六窟飞天手托供物，身上彩带飞舞，加上周围舒卷的云纹，更显得姿态轻盈自如。飞天是莫高窟艺术想像力最为卓越的产物。



唐代壁画《飞天》

但是莫高窟好景不长，公元755年，“安史之乱”爆发了。这不仅是唐朝衰落和崩溃的起点，也是莫高窟由繁荣走向衰微的转换点。安史之乱历时九年，虽被平定，但已严重地摧毁了社会经济，也大大地削弱了唐朝在西北的边防力量。回鹘、吐蕃乘机而起，南北夹击，截断了唐朝通往西域的大道，河西走廊转入吐蕃之手，莫高窟又来了新的统治者。由于吐蕃人信仰佛教，莫高窟得以保存，而且在吐蕃统治的六七十年

间，也兴造了一些石窟，至今可以判定的有五个窟，其中包括规模很大、画塑很精美的第一百五十八窟。

9世纪中期，吐蕃发生内乱，开始衰落，唐朝便在这时积极策划收复失地。公元849年唐朝收复了河西走廊的东部，接着走廊西部的人民也在张义潮的领导下起义，打败了吐蕃军队，收复了敦煌及其附近地区。自此河西走廊的全部又重新归属唐朝。张议潮后来被唐朝政府任命为归义军节度使，他的后代长期统治这一地区，莫高窟以张氏家族为中心，曾先后兴造了许多石窟。

五代十国时期，中原割据混战，但是河西地方却比较稳定。梁时张氏没有子嗣，州人推长史曹义金继任。公元923年，义金遣使入朝，被授以权知归义军节度使，自此曹氏世守其地，一直到西夏崛起。一百二十多年间，曹氏以他雄厚的财力和政治力量，役使人民开凿了不少大型的洞窟，还给我们留下了几座彩绘精美的木构窟檐。

西夏兴起是在北宋初年，控制了河西走廊长达二百年。西夏虽然也在莫高窟开凿了一些石窟，但规模都不大。大抵自入宋以后，莫高窟的繁荣便已一去不复返了，这是由于当时佛教势力渐衰，同时也由于海路交通日渐开辟，敦煌失去了往昔作为国际交通要道和贸易枢纽的重要地位所致。因为宋代的国际贸易中心城市，已转移到东南沿海的广州、泉州、明州、杭州等处了。敦煌失去往昔的地位，也使莫高窟的艺术衰微下去。

13世纪初叶，蒙古人勃兴于蒙古草原。公元1227年蒙古人灭了西夏，成为莫高窟的占有者。蒙古人对宗教采取宽容的政策，自身也笃信佛教，莫高窟因而得到了保护。而且在元朝统治时期，也曾在莫高窟开了好几个窟，但这已经是莫高窟艺术的尾声，此后就再也没有人兴造新窟了。

莫高窟从前秦开凿到元代终止兴造，整整延续了十个朝代，经历了一千五百年时间。至今莫高窟经过风沙侵蚀仍保存着十个朝代的七百五十多个洞窟。

五、精神生活的另一指向

永为垂法的书艺

唐代书法艺术继隋之后，楷书、草书步入规范化的发展轨道。纵观整个唐王朝，楷、行、草、篆、隶各种体书都跨入了一个新的境地，时代特点十分突出，出现了影响深远的书法家，其中以楷书、草书的影响尤甚。可以说唐代书法在中国古代书法发展史上，是继晋代以后的又一高峰。这一时代，楷书的书法家大多脱胎于王羲之，但又兼有魏晋以来的墨迹与碑帖的双重传统，并逐渐从王家书派中脱颖而出，风格转呈严谨雄健、法度森整；行草书法家特别是草书家的风格走向飞动飘逸；隶篆虽无大发展，但能承袭秦汉之遗风，形成了严整紧劲或遒劲圆活的风格。其实唐代书法如唐代社会一样也经历了一个酝酿——高峰——衰落的发展过程，根据这个过程可以将唐代书法的发展分为三个时期：初唐，盛唐和中晚唐。

初唐

唐朝初期，社会安定，经济日益繁荣，书法亦蓬勃发展。朝廷定书法为国子监六学之一，设书学博士，以书法取士。唐太宗李世民喜好书法，倡导书学，并竭力推崇王羲之的书法，为搜求王羲之的墨迹不遗余力，还亲自为《晋书》作《王羲之传论》，曾将虞世南、褚遂良等人临摹的《兰亭序》收藏在宫中。李世民本人的书法也是英俊豪迈。太原晋祠前的《晋祠铭》和敦煌石窟中发现的《温泉铭》，都出自这位帝王之手，并且自太宗以下的帝王大都喜好书法艺术。凡此种种，都对唐代书法的发展和繁荣起了重要的作用。

唐初，以欧阳询、虞世南、褚遂良与薛稷为代表的初唐四家在唐太宗李世民的倡导下，努力继承二王父子楷书的自然秀逸的优秀传统，不断更新审美观念，吸收魏体楷书健朗雄峻的风格，创立新的楷书规范，形成初唐风格。但是这时的行草书依然墨守晋法，以右军为宗，没有太多的新意。初唐四家之外，这一时期的书法家还有钟绍京、陆柬之、王知敬等人。

欧阳询（557～641）字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人，自幼聪颖过人，历经陈、隋、唐三朝。唐时任太子率更令，世称“欧阳率更”。其书法深受北碑书风影响，有“金刚瞋目，力士挥拳”之称。又学习王羲之的书法，曾重金买取王羲之教子习字的《指归图》反复揣摩，多方融合，形成法度森严、刚正劲险的风格，世称“欧体”，影响极大，曾经有高丽使者奉命来唐购买欧阳询的作品。其书法作品很多，墨迹传世的有《草书千字文》（残本）、《行书千字文》、《史事帖》三种；传世碑刻有《房彦谦碑》《化度寺邕禅师舍利塔铭》《九成宫醴泉铭》。其中以《九成宫醴泉铭》最为著名，现存于陕西麟游，是欧阳询七十六岁时奉诏所作，书写时恭谨严肃，一丝不苟，字体方正挺拔，用笔高华深穆，既有晋人风韵，又开唐人楷法，端庄严整而不呆板，紧密刚劲而不局促，于平稳中见险绝，是欧阳询晚年苦心孤诣所作，有“楷书第一”之称。

虞世南（558～638），字伯施，越州余姚（今属浙江）人，是唐初可以和欧阳询势均力敌的书法家。少年时学于顾野王，十年精思不懈，文章闻名于世。初为隋炀帝近臣，入唐后，为弘文馆的学士，官至秘书监，封永兴县子，故世称“虞永兴”。甚得唐太宗的敬重，死后赠礼部尚书，并绘像于凌烟阁，为二十四功臣之一。虞世南幼时从智永学书，得王氏家传，唐太宗曾临摹王羲之的书法，写“戬”字而空“戈”，让虞世南补上，然后拿给魏徵看，魏徵认为只有“戈”法最妙。虞世南的书法杂糅了北碑的清骨劲体和二王的婉约柔顺之气，所以其书笔致圆融丰腴，外柔内刚，血脉畅通。其作品在元代就已很稀少，今所见存丛帖之外，有《破邪论》《汝南公主墓志》等。唐人《摹兰亭序》三种其中之一传为虞世南的墨迹。《孔子庙堂碑》是其代表作，又名《夫子庙堂碑》，唐武德九年（629）所刻，用笔骨力遒劲，笔势轻盈秀丽，表现出一种外

柔内刚之感。

褚遂良（596～658），字登善，钱塘（今杭州）人，祖籍为河南。高宗时官至吏部尚书，封河南郡公，世称“褚河南”。他擅长楷书，书学王羲之、虞世南、欧阳询，能登堂入室，别开生面。他的书法融欧、虞为一，方圆兼具，波势自然，结体较方，比欧、虞舒展。用笔强调虚实变化，节奏感较强，晚年益发丰艳流动，变化丰富。唐人评其书风“字里金生，行间玉润，法则温雅，美丽多方”，他的作品在碑刻方面有《伊阙佛龛碑》《孟法师碑》《房玄龄碑》《雁塔圣教序》《同州圣教序》。传世的墨迹有《枯树赋》、《倪宽赞》、《大字阴符经》、《小字阴符经》和《草书阴符经》。其中刻于唐永徽四年（625）的《雁塔圣教序》最能代表褚体风格，此时褚遂良已经五十八岁，艺术风格已经成熟，手法日臻完善，其用笔方圆兼施，流利飞动，特别精工秀雅。后人对褚遂良高超的书法造诣无不叹服，初唐以后学褚字一时间风靡天下。

薛稷（649～713），字嗣通，蒲州汾阳（今山西汾阳）人，官至太子少保，世称“薛少保”。其外祖父便是名臣魏徵，与当时的欧阳询、虞世南、褚遂良等书法大师是至交，家中收藏甚丰，薛稷因而获观所藏虞、褚书法，临习精勤，遂以善书名世。其书法主要学习褚遂良。唐人说“买褚得薛，不失其节”，但薛稷“用笔纤瘦，结字疏通，又自别为一家”，其弟薛曜与之同一师承，但更纤细，是徽宗“瘦金体”的前源。其楷书的代表作品为《信行禅师碑》。

盛唐

“初唐四家”之后，书法家学习王羲之的势头依然不减，褚遂良的影响方兴未艾，但是已经开始出现由初唐到盛唐的过渡趋势。在过渡阶段的书法家之中，以李邕、孙过庭最为著名。

李邕（675～747），字太和，广陵江都（今江苏扬州）人。他曾任北海太守，所以人们称他为“李北海”，为官刚正不阿，被李林甫所诬杀。李邕接踵初唐，在行楷方面别开天地，迟于欧、虞、褚而略早于颜、柳，他从本质上一改王羲之以来传统行书的结构模式和温润情调，代之以荒率雄沉而端正秀丽的艺术风格，具有承前启后的作用，世人称

他为“书中仙手”。他在玄宗朝以文辞、书碑名闻天下，据说其一生撰写碑文八百通，然未必全系其手书，宋赵明诚《金石录》列有目录，李邕书碑仅十七通，今天所见的代表碑刻有《叶有道碑》《法华寺碑》《端州石室碑》《麓山寺碑》《李思训碑》《云麾将军李秀碑》。



颜真卿《多宝塔碑》

孙过庭（648～703），字虔礼，陈留人（今属河南），初唐官至率府录事参军。以草书见长，他的草书“宪章二王，工于用笔”，不同于二王者在于笔笔有新意，奔放率意，不求工整，疏淡而又坚劲是其书法的最大特点，为唐代草书带来新风气。代表作有自撰书法理论名篇《书谱》墨迹和《草书千字文》墨迹。

李邕、孙过庭之后，随着社会经济逐步走向繁荣，文化艺术也有很大的变化和发展。书法风格由初唐方整劲势逐渐走向雄浑肥厚。楷书、草书更彻底地摆脱了王家书派的束缚，形成自己的新风格。这时出现了颜真卿、徐浩、张旭、怀素等著名的书法家。他们分别在楷书和狂草方面开创了新的境界。

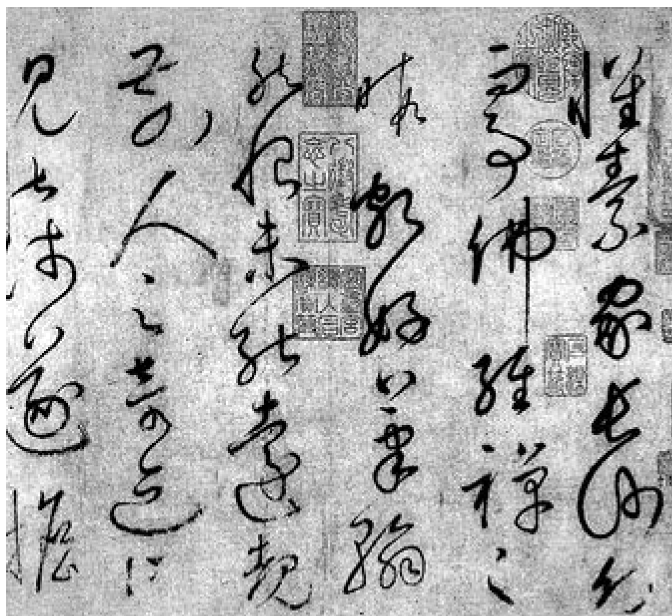
颜真卿（709～785），字清臣，琅玡临沂人（今属山东），曾任平原太守，世称“颜平原”，官至吏部尚书，太子太师，封鲁郡公，人们又称之为“颜鲁公”。他的书法初学褚遂良，后又得笔法于张旭，彻底摆脱了初唐的风范，创造了新的时代书风。颜真卿的楷书雄秀端庄，字体由初唐的瘦长变为方形，方中见圆，具有向心力。用笔浑厚强劲，善用中锋笔法，饶有筋骨，亦有锋芒，一般横画略细，竖画、点、撇与捺略粗。这一书风，大气磅礴，多力筋骨，具有盛唐的气象，将楷书发展到登峰造极之境界。他的行草书，遒劲有力，真情流露，结构沉着，点画飞扬，在王派之后为行草书开一生面。

颜真卿传世的作品比较多，著名的楷书墨迹有《竹山堂联句诗帖》《告身帖》；行草书有《祭侄文稿》《争座位稿》《告伯父文稿》，此三稿被称作“颜氏三稿”，尤以《祭侄文稿》著名，有“天下行书第二”之称，另外还有《刘中使帖》《湖州帖》等。颜真卿一生书写的碑刻也比较多，流传至今的有《多宝塔碑》，结构端庄精密，秀美多姿；《东方朔画赞碑》，风格清远雄浑；《勤礼碑》，雄迈清整。另外，还有《麻姑仙坛记》《大唐中兴颂》《元结碑》等著名的墨迹。



张旭醉后草书

徐浩（703～782），字季海，越州（今浙江绍兴）人，曾官至太子少师。出身于名门望族。其祖父师道，其父峤之，均是书法家。徐浩自幼精通经术，精于书法。有《古迹记》《论书》传世。徐浩书法以二王为宗，尤其醉心于王献之，书法作品以丰腴圆劲为主要特色，墨迹有《朱巨川告身》，隶书碑有《嵩阳观纪圣德感应颂》，最负盛名的还有楷书《不空和尚碑》。



怀素《自叙帖》

张旭，字伯高，吴（今江苏苏州）人，曾任常熟尉，金吾长史，人称“张长史”。他是一个异人奇士，主要生活在盛唐时期。书法以草书见长，他将王氏父子的今草发展为狂草，书体逆笔涩势、连绵回绕、奇峭恣意，有“草圣”之美誉。唐文宗时曾下诏书，把李白的诗歌、裴旻的舞剑和张旭的草书并称“三绝”。张旭嗜酒，醉后呼叫狂走，而后落笔成书，或者以头发蘸墨而书，被称做“张癫”。其代表作是《古诗四帖》。

这一时期，同样以草书而名传千古的书法家还有怀素。怀素（725～785），字藏真，长沙人，自幼出家为僧，喜爱书法，勤习不辍。他用废的笔头，日积月累，形成“笔冢”。他又好饮酒，酒醉之后，无处不书，故人称“狂僧”。其代表作是《自叙帖》，为中年时所做，自叙它学书的经历，此帖书法线条圆劲，极富弹性，给人以力量饱满、精神奋发之感。张旭与怀素的书法达到了癫狂的地步，是盛唐时期高扬自我的浪漫精神所造就的结果。

中晚唐

承颜氏书风独步书坛，中晚唐书法家中能称得上开宗立派的只有柳

公权一家。柳公权（778～865），字诚悬，京兆华原（今陕西耀县）人，为人耿介刚正，官至太子少师。他初学“二王”及初唐四家，后来又吸收了颜体的营养，但又自创新意，他避开了颜体的丰腴肥壮，将笔画写得爽利森挺，最后创出刚劲峻拔、端丽而严谨的“柳体”，后世将颜、柳并列，称“颜筋柳骨”。他一生书碑甚多，有《玄秘塔碑》《金刚经》《神策军碑》《福林寺戒塔铭》《送梨帖题跋》《清净经》《寄药帖》《官相帖》《兰亭帖》等数十种。其中《玄秘塔碑》是柳公权六十四岁时所写，代表了柳字的典型风格，是后人学习楷书的入门范本。

中晚唐时期书法的另一成就是篆隶二体又重现书坛，虽未见超出古人之上，但颇有一些名家。篆书以李阳冰声名最大，号称唐代篆书之冠，后人将李阳冰与李斯并称“二李”。隶书则有韩择木、蔡有邻、李潮、史惟则四家。这时的名家还有徐浩、卢藏用、苏灵之、张从申等人。



柳公权《神策军碑》

中晚唐书法继盛唐之后可谓是盛极而衰，虽有柳公权号称一时之中兴，但始终难掩中晚唐书法的颓势。即便是柳公权的书法，与颜体比较起来也略有高下之分。继柳公权之后虽有杜牧、沈传师、李商隐、裴休等书法知名者，但成就远不如盛唐时期。虽然这与唐代社会由繁荣向衰落转化有很大关系，但是书法有其自身独特的发展规律，初唐书法还带有隋碑瘦硬而刻厉的风格，正是颜真卿的大刀阔斧，创立了丰腴而雄强的书法风格，才令人耳目一新，但是晚唐书法家除柳公权外始终未能在颜体的风格上有所创新，只能囿于颜氏强大的余威之下。直到宋四家（苏轼、米芾、蔡襄、黄庭坚）吸收了颜体的法度而返归晋之意韵，书

法发展才进入一个新的阶段。

三尺素绢上的丹青世界——绘画

唐代是中国古代绘画艺术全面发展的鼎盛时期，唐人继承了隋人的传统，继续把北方务实的风格和南方的空灵崇尚相结合，再加上唐代三教并行的文化开放政策，人物、山水、花鸟画都获得了很大的成就。仍居这一时期主流的人物画，在经历了长期的发展之后，融秦汉的纯朴豪放、魏晋的含蓄隽永为一体，进入一个精湛瑰丽的新时期；逐渐走向成熟并开始独立的山水画、花鸟画也初放异彩。这一时期除大量壁画外，更常见的是长卷形式。

人物画

唐代人物画的盛兴，与统治者的文化政策密切相关，唐代从李世民开始积极利用绘画来配合政治统治，描绘国家的重大政治事件。贞观十七年（643），他下诏绘功臣像于凌烟阁以表彰那些为李家王朝的建立而立下汗马功劳的臣子。为迎合统治者的要求，唐代画风由过去表现历史故事与文学作品转而宣扬现实中的重大历史事件，盛赞统治者的文治武功，或是直接反映贵族生活。

唐代初年，杰出的画家有阎立德（？~656）、阎立本兄弟和朗余令、尉迟乙僧等人，其中尤以阎立本最为著名。阎立本（601~673），雍州万年（今陕西临潼）人，曾为官高祖、太宗、高宗三朝，官至工部尚书，他以政治题材的历史画和肖像画而扬名天下。《秦府十八学士图》《凌烟阁二十四功臣图》是其奉命为表彰功臣所作，《步辇图》则直接描绘了贞观十五年（641）唐太宗接见迎接文成公主入藏的吐蕃使者的场面。图中唐太宗和蔼慈祥，吐蕃使者禄东赞肃立敬仰，人物神情、仪态刻画细致入微，具有较高的艺术水平，也展示了汉藏友好的关系。由于阎立本受南北朝画风以及传统观念的影响较深，其画中人物脸型略有雷同，仕女的比例仍然很小。



阎立本《步辇图》

除了政治人物画之外，唐代的释道人物画同样风靡天下，和阎立本同时代的于阗画家尉迟乙僧是这方面的代表。当时全国寺院的很多壁画都是他所作，其最著名的有《降魔变》，他善用从西域传入的天竺凹凸画法，使所画人物具有立体感，同时吸收中原传统的线形勾制，使所画之物层次分明，从而形成了其特有的豪迈、雄伟的画风。

而生活在盛唐时代的画家吴道子，则将宗教人物画及整个唐代的绘画艺术发展到顶峰。吴道子（689～760），出身贫寒，但仍然坚持学习绘画，终于声名大显而被唐玄宗召入宫中，任内教博士官。他在长安洛阳两地绘制了大量的宗教壁画，也画过一些以唐玄宗为中心的历史画和肖像画，并在绘画艺术上多有创见和突破。其一，吴道子长于宗教题材中变相人物的描绘。在其一生所作的三百幅壁画中，涉及到各种变相人物并且各具奇型异状，并能在巨大的画幅中以高度的想像力创造出活生生的情境，使人在观看时受到强烈的感染和震撼；其二，吴道子突破了魏晋到初唐以来的缜丽风格，善庸疏体与白画。现存的摹本《天王送子图》中，人物鲜活生动，没有一点公式化的感觉，着色简淡，在用笔与勾线上具有飘逸而柔韧的效果；其三，吴道子将写实的风格与浪漫精神融为一体，在绘画中给人以强有力的感觉。吴道子的画是盛唐时期国力强盛和文化繁荣的象征，也形象地展示了艺术家内心丰富的情感和豪迈的个性。

政治人物画和宗教画之外，仕女题材的绘画也大量出现，形成了和

吴道子一派不同的绘画风格，其代表人物是晚唐的周昉。其实仕女画早在唐初就被重视，这一流派的形成也包括了初唐、盛唐一批以描绘贵族仕女生活的画家，知名的有张萱与韩干，他们都对周昉有着较大的影响。



壁画仕女图



簪花仕女图

张萱，长安人，玄宗时曾经做过宫廷画师，在取材上他一改汉魏以来的传统而转向表现现实生活，并且在宗教画盛行的时代大力从事风俗画的创作。他的画构图新颖、设色鲜明、用笔简劲流畅。其作品流传至今的有宋徽宗赵佶所摹的《虢国夫人游春图》《捣练图》。

生活在盛世转衰之际的周昉继承并发展了张萱的仕女风格，他的画不仅能体现出时尚的丰腴之美，更注重神情的描绘。据说大历元年（766），他与唐代另一位大画家韩干同时被邀请为郭子仪的女婿赵纵侍郎画像，结果二人所作之画挂在一起，众人难分优劣，只有赵纵的妻子观画后认为韩画只是相貌逼真，而周画却连人物的神态都表现出来了。周昉的画迹现存有《纨扇仕女图》《簪花仕女图》《挥扇仕女图》等，多是描写宫廷生活中嫔妃愁怨的，相对于盛唐时期更多了些凄凉哀婉。周昉还善于画佛教壁画，他创造了“水月观音”的样式，使观音的形象更加世俗化。他的佛教画作为一种流行标准，被后人称为“周家样”。

山水画

在中国绘画史上，山水画、花鸟画的出现晚于人物画，其最初只是作为人物的陪衬而出现，隋唐时逐渐走向成熟。唐代画家虽有专精，但是分科并不是很严格，画家常具多方面的才能。初唐阎立本等虽以人物画为主，但是也继承了前代山水画的成就；吴道子既是人物画家也是山

水画家。由于人物画在唐代的高度发展，画家们在人物形象塑造方面的经验，对花鸟画情趣和山水画情趣的探索都起到了促进作用。山水画、花鸟画的创作也都进入了一个新的境界。

山水画发展到盛唐才进入到繁荣阶段，其着眼点已不是早期的陪衬人物或叙述故事，而是更多地表现山水的秀丽和春日的明媚。其代表人物是唐代宗室李思训。李思训（651～718）字建，历武后、中宗，到玄宗时官至右武威大将军，所以也称“大李将军”。其一家人中，弟思诲、子昭道、侄林甫、林甫侄凑，在画艺上都有很高的造诣。他的山水画以青绿为质，金碧为纹，使山水画金碧相辉，被称为 “金碧山水”，开创了绘画史上的所谓“北宗”画法。他的传世作品有《江帆楼阁图》《九成宫纨扇图》等，尤以《江帆楼阁图》著名，作品描绘了江水浩淼、山高林密、江河泻、扁舟飘游的景象。其设色精妙，人物传神，意境悠远。

金碧山水创立的同时，唐代的水墨山水画也有了很大发展，代表人物有郑虔、王宰、刘商等，其中以王维、王洽影响最大。王维是诗、书、画兼通的大才子，他退出政坛后寄情于山水。隐居的田园生活再加上诗人的天赋，使得王维笔下的山水自然、逼真、宁静、和谐，具有诗情画意的境界。王维崇信佛教，并将佛教的思想渗透到其艺术思维和审美之中，因而他的画又有空灵、虚无、淡远的境界。王维的水墨画影响深远，明代时将他尊奉为水墨画的世祖。传世作品有《辋川图》《雪溪图》，多描写恬淡的生活环境。

金碧山水和水墨山水之外，泼墨山水是出现于唐代的又一种表现手法。盛唐时代吴道子的画风便有泼墨山水的韵味。晚唐泼墨山水有很大发展，代表画家有韦偃和张通，他们把体现主观的认识和意趣作为山水画创作的一个重要因素，为山水画意境的追求，从理论上提出了明确的创作方法与指导思想。

花鸟、畜禽画

花鸟画与山水画一样在唐代取得了长足的发展，代表人物有薛稷、边鸾等。薛稷（649～713）在书法上名列“初唐四家”之一，在绘画上以画鹤闻名于世，薛稷画鹤多在屋壁之上，李白、杜甫都曾写诗给予高度

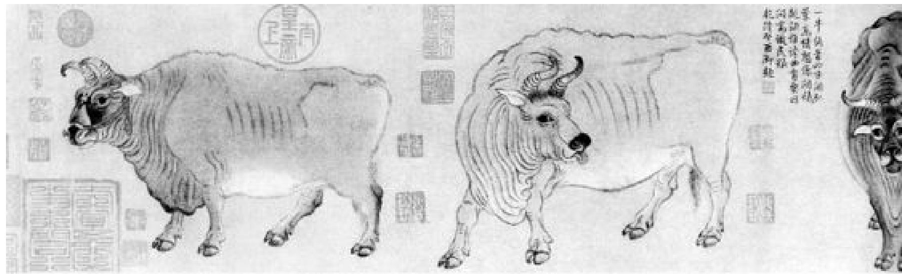
评价。由他创始的六扇鹤样屏风流行一时，并影响到国外。自然界的花鸟可以引起人们丰富的联想，唐代画家通过自己的认识和技巧，在作品中塑造了能引起观者遐想的优美形象，此时花鸟画已形成独立的画种，不再简单地附属于工艺起装饰作用。



韩干《照夜白》

除了花鸟之外，唐人对畜兽也有所偏爱，这也反映在绘画上。尤其是唐代尚武之风盛行，人多善驰猎，好漫游，骏马为人们所钟爱，以马为题材的绘画极为普遍，著名画家如韩干、曹霸、韦偃。

韩干，长安人，主要生活在唐代中期，是画坛上的多面手，尤以牛马画著称。韩干善于刻画马的动态美，他以马为题材的画很多，如《照夜白》《牧马图》《调马图》《战马图》《内厩御马图》《八骏图》等，影响深远，后代许多画家都继承了他的画风。曹霸和韦偃也都是画马名家。曹霸在开元、天宝年间经常奉命绘写御马和功臣，官至左武威大将军，其所画之马深受帝王贵戚喜爱。



韩滉《五牛图》(部分)

除骏马之外，对农业社会有重要作用的牛也被广泛描绘，画家韩滉、戴嵩都善于画牛，名震一时。尤其是韩滉（723～787），出身名门，德宗时宰相，封晋国公。《五牛图》是其代表作，在笔法上用粗放凝重而略显滞拙的线条勾画，强调牛的形体和筋骨，同时又抓住牛沉稳健壮的特点，并且精妙地刻画了牛的眼睛以传情。

总之，唐人画马和牛由富贵气象转入现实风趣，而笔墨也由精细渐渐走向粗放洒脱，这与整个唐朝审美观念发展轨迹也是相同的。安史之乱后的社会与思想都发生了很大的变化，使画家的生活态度由豪情满怀转向冷峻而超逸，在画法上也大有长进。

盛唐之音

乐舞是中国封建礼教体系中的重要内容之一，深受统治者重视。唐代的乐舞是音乐与舞蹈合一的艺术，继承和集中了南朝传统乐舞和北朝各族乐舞，并广泛地借鉴、融合外来因素。国家的安定、经济的发展，也为乐舞的发展提供了机遇，丰富的现实生活和蓬勃的浪漫思想对艺术家们的创作多有启发，并使得民间艺人和大众自发地创造出新的样式。这些都是大唐乐舞在兼容并包的过程中又别开生面。唐代乐舞种类繁多，大体上可以分为雅乐、燕乐和俗乐三个部分。

雅乐

雅乐产生很早，从西周时便建立了一整套乐舞体制，主要用于贵族

礼仪活动，如祭祀天地和祖先、举行朝贺或宴享以及庆祝胜利和丰收等，其使用有严格而详细的规定。但是西周雅乐历经朝代变迁而几经沉沦，唐承隋制，可是其雅乐已非先秦雅乐的概念了。唐高祖武德九年（626）便开始修订雅乐，到贞观二年（628）修订工作完成。修定后的雅乐，不仅保留了传统，而且吸收了南北优秀成分，有十二律、三十八曲、八十四调，比隋代雅乐有更大改进，隋代仅用黄钟为律，十二钟仅能叩响七钟，唐雅乐十二钟皆能响。



唐代乐舞群俑

与乐相配合的是舞，隋代分为文舞和武舞，唐初改变称呼，文舞叫治康，武舞叫凯安。贞观年间确定：献祖庙用光大之舞，懿祖庙用长发之舞，太祖庙用大政之舞，高祖庙用大明之舞。不同的场合用不同的舞和伴奏，不论是文舞还是武舞，都由六十个人来表演。

此后，乐舞的形式不断地改进扩大，唐太宗时制订“秦王破阵乐”“七德舞”“攻成庆善乐”“九功舞”，高宗时作“上元舞”，舞者八十人。虽然后来历代皇帝仍然沿用这些雅乐，并形成一套庞大的礼治乐舞体系，但内中的燕乐成分增加，不过仅存形式而已。燕乐兴起之后，雅乐便不再受重视，复古倾向和脱离现实终于使它失去了生命力。

燕乐

燕乐又称宴乐，早在周礼中就有，主要是指天子和诸侯宴享宾客时所用的音乐。唐代的燕乐有两种含义：从狭义上讲，专指唐代十部乐中的第一部；从广义上讲，是多种音乐的总称，以别于传统的雅乐。燕乐与雅乐音调不同，因而音响效果也有着明显的差别。

唐初，燕乐是按照国家和民族划分的，贞观年间确定了十部乐，有燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。其中狭义的燕乐主要用于宫廷内宴，唐初制定，包括倾盃曲、乐社乐曲、英雄乐曲、黄骢叠曲四支曲子，都是宫调，后来有所改变。燕乐又根据不同的演出形式划分为“立部伎”与“坐部伎”。立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐八部，其余总称坐部伎。武则天时定坐部伎为燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万寿乐、龙池乐、小破阵乐共六部。这些乐曲经过朝廷的修定，被规定在皇帝宴请群臣、招待外国使节或少数民族首领和喜庆活动中使用。



立部伎一般在室外演奏，人数较多，喧闹欢腾，有时还加上百戏等，对参与人员的技艺要求不是太高。坐部伎一般在室内演奏，人数较少，委婉清细，表演也比较文雅，因而对演技要求较高。为了培养和笼络音乐人才，唐玄宗时设立教坊和别教院，最多时聚集的乐工达到万人，并按技艺划分出等级。级别最高的是别教院中的梨园、宜春院和小部，他们可以经常为皇帝表演，被称为“内人”。地位最低的是一些平民家的学艺女子，只能用琵琶、箜篌这些简单的乐器进行演奏，被称做“挡弹家”。唐玄宗还亲自做教练，作词谱曲加以导演。一时之间也有很多乐舞上的优秀人才涌现出来，如歌唱家李龟年、舞蹈家公孙大娘和筚篥名手尉迟青。

就唐代燕乐的内容来讲，最为有名的是大曲和法曲。大曲是在乐府音乐和外来音乐的基础上创造发展起来的大型歌舞曲，是声乐、器乐和舞蹈的综合，能够代表燕乐的全部成就。唐大曲的结构比较庞大，有二十几段、三十几段甚至五十几段的。典型的大曲分为三大部分，每部分包括若干段。“散序”是第一部分，采用节奏自由的散板；“序”就是次序，这一部分是散板，故称“散序”；“散序”是纯器乐表演，有独奏、轮奏或合奏。接下来的第二部分叫“中序”（表示它是中间部分），因为节奏固定，已能上“拍”，故又叫“拍序”，又因为它以歌唱为主（有时有舞），故又称为“歌头”；“中序”多数是慢板。最后部分称“破”，以舞蹈为主（有时有歌唱），又称“舞遍”，节奏逐渐加快，以至极快，然后结束。因为大曲结构庞大，演出一遍时间就很长，曾有诗人形容著名大曲《霓裳羽衣曲》时间之长说：“（船）出郭已行十五里，唯消一曲慢《霓裳》。”大约要合现在的一个多小时！唐大曲有四五十部之多，除《霓裳羽衣》外，《绿腰》《凉州》《破阵子》《玉树后庭花》《雨霖铃》《秦王破阵乐》等都是大曲的典型作品。安史之乱后，宫廷乐工舞人失散，再难以恢复盛唐时的乐舞规模，大曲也渐趋衰落，但是后人依曲调填词者仍然很多，如《八声甘州》是由大曲《甘州》中截取，《六幺令》乃是由《绿腰》节选制成。

有一部分大曲又叫法曲，大多清幽典雅，其起源和佛教音乐有关，唐代时又融合了道教音乐的因素，又称仙韶曲。唐玄宗最爱法曲，梨园

就是为演奏法曲而设，他选了三百名坐部伎子弟在梨园进行演奏，并亲自指导。

俗乐

俗乐是指各种活跃在民间的表演艺术，因为受到封建礼乐制度的限制，它们很少能进入宫廷，但由于它们生长在民间，所以有着广阔的活动舞台和广泛的爱好者，它们的创作者虽然没有宫廷所能提供的优越条件，但是也较少受到宫廷礼制的束缚，因而能够在创作内容和形式上不拘一格。唐代俗乐包括曲子、诗词乐和说唱俗讲。

曲子最初的形式是民歌。安史之乱前，宫廷乐官常从民间采风，收集民歌并对其进行选择加工，增强其艺术性。曲子的流传范围非常广泛，上至王公贵族下至黎民百姓；内容也包罗万象，涉及到社会生活的各个方面。其形式不仅用于独唱，而且还用于说唱和歌舞音乐之中。曲子可以有乐定词，也可以根据词配乐。《苏幕遮》《天子乐》《洞仙歌》《念奴娇》《柳青娘》等都是当时流行的曲子。

诗乐和词乐是在民间曲子的基础上发展起来的，由于唐代诗作的繁荣，也使得唐代的诗乐广为流行。相当一部分唐诗在当时能够配乐歌唱，有很多诗作配合乐曲不断地演变，并且传唱不衰。有些唐诗被大曲采用，进入宫廷。很多唐诗在民间世俗生活中也广为传唱。王维的《渭城曲》是当时最流行的，也是流传最久的作品。诗的原名是《送元二使安西》，写得淳朴而动人：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”唐诗中的绝句，由于形式短小精练而长于表达意境与诗人的情感，所以很多都被谱乐歌唱，在诗乐中占有重要地位。

唐代歌唱艺术的蓬勃发展、散韵相间的文学体裁的长期繁荣，使得有说有唱的说唱艺术逐渐成熟。“俗讲”就是在唐代兴起的一种说唱形式，最初是寺院僧侣为了传播教义、招徕香客、增加布施而面对世俗大众讲佛经故事，为了加强演说效果，在讲经之外，逐渐采取边讲边唱的形式，说唱一些中国历史故事和民间传说。俗讲有了故事情节和演唱艺术的双重特征后，也就开始走出寺院，在社会上也出现了一些职业的民

间艺人，他们把历史与现实结合起来，采用更为活泼的形式，以散文讲述，以韵文吟咏，有时有音乐伴奏，有时配以图画，有时还加以表演，把俗讲发展得更为生动，也逐渐具有综合性的因素。唐代大曲和俗讲的流行，到宋代便形成了品种繁多的说唱技艺，有以唱为主的弹唱、唱京词、唱耍令、唱拨不断、小唱、吟叫等形式；另有以说为主的说译话、学乡谈、学相声等等，可以说俗讲是现代曲艺的一个创始。 俗讲的底本称做变文，是由佛教故事演变而来，如《维摩诘经变文》《降魔变文》，但是也有很多非宗教性的内容融入其中，如《吴子胥变文》《张义潮变文》，到了宋代就演变为话本，此后话本又逐渐演变成为现在的小说。

六、绚极一时的世俗生活

唐士多风流

大唐帝国开创了中国封建时代的空前繁荣，李氏王朝以胡汉双重血统君临天下，在文化政策上兼收并蓄，不仅各民族之间相互融合，而且唐王朝与中亚、西亚等地区的文化也进行了广泛的交流。唐代儒、释、道三教并行在社会上营造了一种相对宽松祥和的气氛，反映在现实中就是世俗生活的绚丽多彩，不断激发着人们的浪漫幻想和积极进取的精神。在社会文化中扮演着重要角色的文人学士此时也尽显风流。

诗酒相和

唐代文人学士最大的雅兴可能就是饮酒赋诗了，诗是他们得以入仕的阶梯，而酒则是他们抒发情怀的手段，因而唐代诗人便与酒结下了不解之缘。李白既是诗仙又是酒仙，民间曾有“李白斗酒诗百篇”的故事流传，讲的是李白醉酒之后仍能为唐玄宗赋诗三首而名扬长安城的故事。诗圣杜甫也同样是不能一日无酒，他在诗中写道：“朝回日日典春衣，每日江头尽醉归。酒债寻常行处有，人生七十古来稀。”讲的是他每天上朝回来都要典当衣服换酒喝，并且每次都要喝醉。

“草圣”张旭也是诗酒双全，尤其是其书写时，常常是先喝得酩酊大醉，然后把帽子扔掉、披头散发、狂跑大喝，最后奋笔疾书，有时甚至用头发蘸墨水书写，所写的诗句和草书都极为精彩。

最为嗜酒的文人要数王绩了，他是唐代大儒王通的弟弟，初唐四杰之一的王勃的叔祖。他曾经自作《五斗先生传》，声称自己可以一次饮下五斗酒。而他的朋友则将他嗜酒如命的故事记载了下来：王绩在贞观

年间中举，当时太乐府有个府吏焦革善于酿酒，王绩为了喝到美酒便请求吏部将其调到太乐府任职，但是太乐府中的官职是不用进士担任的，便拒绝了他。王绩便屡次请求，终于被安置到太乐府。可是没过几个月，焦革便去世了，还好焦革的妻子袁氏仍然可以酿美酒并经常送给王绩。但是一年以后，袁氏也去世了，王绩不禁感叹道“天乃不令吾饱美酒”，便辞官归隐了。

由饮酒而产生的文坛佳话也不在少数，王维和韩干的故事便是其中一例：诗人兼画家的王维是唐代文人中比较淡泊的一位，但是也比较好酒，并且经常欠下酒债。一次，来要债的是一个小男孩，这个男孩在王维取钱的时候便在地上画马玩儿，王维发现这个小男孩很有天赋，便免费教他作画，这个小男孩后来成为画坛上的一代大家，也就是善画马的韩干。

唐代文人学士还喜欢聚在一起饮酒赋诗，这些才子们不仅要在诗上竞争，更要在酒上一较高低，最出名的聚会要数天宝初年李白、贺知章、李琎、李适之、崔宗之、苏晋、张旭、焦遂八位诗人在长安一家酒楼上拼酒的事。杜甫曾作《饮中八仙歌》记载此事。

云游四方

唐代文人学士喜爱游历名山大川，这也同时政密切相关，安史之乱前多数游历者抱着为国家建功立业，壮志必酬的心态，而后期则有独善其身、坎坷流离的感慨。在游历的过程中，这些文人情之所至不免要挥毫泼墨，因而留下了很多诗篇。

李白一生足迹踏遍蜀中、黄河、江淮、浙江等地区，在他眼中“黄河之水天上来，奔流到海不复回”，庐山瀑布则是“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”。杜甫一生也到过很多地方，登临名胜无数，他登上泰山之巅便有“一览众山小”的感受，过三峡时也发出“众水会涪万，瞿塘争一门”的感慨。有许多诗人学班超弃笔从戎，为国家开疆拓土而远赴条件艰苦的边塞。王维初到塞外，便写出“大漠孤烟直，长河落日圆”的佳句。这一时期也出现了一批优秀的边塞诗人，写下了流传千古的作品，如王昌龄的“黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还”，岑参的“忽如一夜春风来，

千树万树梨花开”等。



唐诗中的黄鹤楼绘影

安史之乱后，文人们那种高亢的情调逐渐转向悲凉，李白、杜甫等多数文人饱受颠沛流离之苦。柳宗元心有“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的无限凄凉，韩愈的“云横秦岭家何在，雪壅蓝关马不前”，流露了心中万分的抑郁。即使是在笙歌曼舞的秦淮河，杜牧也摆脱不了心中的忧愁，哀叹“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”。书生张继游过苏州普明禅院后，夜宿枫桥，写下了“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠，姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”的诗句，吐露着诗人心中的消沉，也写出了大唐王朝的萧瑟和衰败。

也觅红颜

虽然唐代社会洋溢着一种宽松自由的气息，但是也未能逸出中国男女授受不亲的传统礼教之外，只是不反对男子与妓女厮混，并且如果是没有做过嫖客的男人，会被别人看成是一个在事业上不成功的男人，加之唐代文人学士多是放荡不羁之辈，许多人都有狎妓的经历。

李白就曾将他的狎妓生活公开地写出来：“我今携谢伎，长啸绝人群。欲报东山客，开关扫白云。”并且李白的狎妓范围甚广，在长安城是胡姬，他在《送裴十八图南归嵩山二首》中写道：“何处可为别？长安青绮门。胡伎招素手，延客醉金樽”；在南京是吴姬，“风吹酒花满店香，吴姬压酒劝君尝”；到了西湖岸边就换成了越女，他在《越女词》中说：“吴儿多白皙，好为荡舟剧。卖眼掷春心，折花调行客”；在河北则有“歌舞燕赵儿，魏姝弄鸣丝。粉色艳日彩，舞袖拂花枝。把酒顾美人，请歌邯郸词。”相对于比较阔绰的李白而言，杜甫是比较穷困潦倒的，可狎妓的事也是有的，他曾写道：“何时诏此金钱会，暂醉佳人锦瑟旁。”

由于科举制的发展，大量的文人入仕，从而统治阶级的整体文化素质提高了，而陪伴统治者的妓女也不得不提高自身的文化修养以迎合统治者。因而有些文人学士在与妓女的交往中对对方有了同情和了解，并开始欣赏对方，把对方作为自己的红颜知己。著名诗人杜牧算得上是一个比较多情的人，他曾为一个死去的吹箫的妓女而伤感，在他的《伤友人悼吹箫妓》里写道：“玉箫声断没流年，满目春愁陇树烟，艳质已随云雨散，凤楼空锁月明天。”当他在洛阳一家酒店时，发现一位卖酒女是他在洪州与宣城做沈传师幕府时相识的歌伎张好好。张好好曾被沈传师的兄弟沈述师看中并被纳为妾，没有想到后来竟被遗弃在洛阳，杜牧对张好好深表同情，写下《张好好》一诗，感慨张好好的身世不幸，指责那些玩弄女性的权贵，最后他是“洒尽满衿泪，短歌聊一书”。

但是多数文人对风尘女子并无多少真情可言，张好好的事情不必说了，即使是慨叹着“同是天涯沦落人”的白居易对妓女的态度也极为恶劣，他经常把自家的私妓从家中赶走，让她们自谋生路，或者把私妓当做礼物送人，他就曾把房窦二妓送给崔郎中。

女儿亦展眉

在中国漫长的封建社会中，妇女都处于被歧视、被摧残的地位，但是在唐代社会，总的看来，女子虽然处于受压迫的地位，许多社会规范束缚着女子，但是，唐代与其他封建王朝相比是繁荣、开明的社会，对女子的压制与束缚相对地不怎么残酷，这就使唐代妇女在社会生活的一些方面有比较自由的活动空间，有些妇女的文化素质之高可以和男子相媲美。

比较自由的活动空间

在唐代，男女之间的接触和交往比较自由公开、不拘礼法，妇女也敢于抛头露面，无论是宫廷、官宦、民间都是如此。

在唐代的宫廷中，后妃、宫女都不回避外臣，甚至可以亲近结交，不拘礼节。例如：韦皇后与武三思同坐御床玩双陆，唐中宗在旁为之点筹。唐玄宗的宠臣姜皎常与后妃连榻宴饮。安禄山在后宫与杨贵妃同食、戏闹，甚至通宵不出。宫官们更时常“出入内外，往来宫掖”，结交朝臣外官。以上这些，其中虽有淫乱的成分，但也说明当时风气也的确开放，人们对男女交往不以为怪。

皇家如此，官宦之家也必将效尤。一次，朝廷重臣郭子仪得了重病，朝臣前来探望，姬妾都不回避，唯独卢杞来时，郭屏去姬妾，因为卢貌奇丑，郭为了防止姬妾窃笑会得罪卢杞。著名文人温庭筠少年时喜欢寻花问柳，被官员姚勖鞭打、驱逐，从此坏了名声，屡试不第。温的姐姐对姚十分恼恨，有一天，姚勖有事到温氏家中，温氏死死地抓住姚的袖子不放，大哭不已，把姚狠狠地责骂够了才放他走。姚因为受了惊吓，后来竟得病死了。从此事足见唐代女性的不拘礼节与大胆、泼辣。

唐代民间妇女的社会交往较之于上层妇女就更广泛了。有些唐代妇女还有“胡服骑射”的爱好和风气，喜欢穿上胡服戎装或女扮男装，矫健英武地跃马扬鞭，她们可以骑着高头大马走过街市，还可以参加打球、射猎等活动。民间妇女有时单独和异性结识交往，不避嫌疑。就连道姑、女尼、妓女也可以同达官显贵在一起吟诗作文，与文人学士结为朋友，互相唱和。

民间妇女自身的交际活动也很多，而且有组成社团活动的情况，敦煌文书中就记载有两件“女人社”社约文书。从文书的内容来看，女人社是民间妇女自愿结成的组织，她们以“至诚立社”为宗旨，提倡社员之间的地位平等，“大者若姊，小者若妹”。彼此尊重，相互间提供帮助，一旦有一人遭遇不测，其他社员便自动捐助食油、白面、粟等数量不等的物品，以帮助其渡过难关。尽管“女人社”的成员几乎都是同村社的妇女，但是他们能够自主自愿地组成民间社团，也说明了唐代下层妇女在家庭和社会生活中有着相当大的独立地位。

文化素质

在中国传统的封建社会中“女子无才便是德”的观念非常盛行，但是唐代的人是主张女子读书识字的，尤其是科举制的兴起，文化教育得到比较广泛的普及，读书识字成为一种社会风气，使得女性有较多机会接受教育。所以在唐代上至宫廷下至民间，能够吟诗作对的女性大有人在。

唐代宫廷对后宫女子的文化素养要求是比较高的，民间女子被挑选进宫，除了要有美丽的容颜外，才艺是一个很重要的条件。而在君臣宴饮的时候，后妃们常常要奉皇上之命以诗相和，这就迫使宫内的女子不得不学习文化知识。并且朝廷还专门在后宫开设了内文学馆，任命宫中有才学的人担任教职，教宫内的女子学习书算才艺，另外宫中还有一批女学士和学官为嫔妃们传授礼乐文化知识。有着这么优秀的学习环境，唐代后宫女子的文化水平得到很大的提高。太宗时的长孙皇后喜读书，能够著述；武则天不仅通晓文史，而且能作诗，精通音律；中宗时的上官婉儿是一位才华横溢的女诗人兼诗歌评论家。

官宦家庭的妇女也是女性群体中文化素质较高的一部分，她们享有一定的特权，其中不乏生活在书香门第的女子，有着优越的学习条件，如柳宗元的祖母尹太夫人，七岁时就通读了《毛诗》及刘氏《烈女传》。唐代有不少名流早年得力于母亲的教诲。颜真卿幼年正是有母亲的训导，才能有后来的大成就。穆宗时的户部侍郎李绅幼年丧父，是他的母亲卢氏教他读书写字。这些事例在历史记载中不在少数，从这些事

例中我们可以看出，作为官宦人家的妇女自身都受过良好的文化教育。

生活在社会下层的妇女是一个人数众多、成分复杂的社会阶层，但是唐代社会并未由于他们的地位卑下而排斥她们受教育。唐代科举兴盛，私人办学讲学之风盛行，推动了民间的文化教育，广大庶民阶层的文化素质得到提高，家中妻女受其潜移默化的影响，文化素质也有所提高。而地位卑贱的侍女、姬妾、妓女所接触的多是上流社会的官员和名流学士，也在客观上推动了她们自身文化素质的提高，尤其是妓女，她们自幼在教坊接受教育，出现了许多才貌双全的女子，形成了当时的妓女文学。薛涛（770～832）就是当时妓女文学中最杰出的代表者，她与元稹、白居易、杜牧、刘禹锡等二十多位当朝名士结为文友，有五百多首诗篇传世。

唐代的寺观除了焚香礼佛外，也是重要的文化交流场所。女道士作为社会的一个特殊阶层，有来自各个阶层的女子，有相当一部分女子受过良好的教育，所以也就有一批女冠文人脱颖而出，如李治、鱼玄机等都是才华横溢的女诗人。

积极参政

在“男尊女卑”的封建社会，参政是男子的特权，女性则被严格地排斥于参政大门之外。《尚书·牧誓》中说“牝鸡不晨，牝鸡司晨，唯家之索”。告诫统治者女子是红颜祸水，可是唐代却以“女祸”著称于史，不仅宫廷妇女参与政事，而且外庭官员的女性亲属，甚至女尼和女道士也参与政事。

唐代社会开放，宫廷内的管理制度也比其他朝代为宽松，唐代女性有着较自由的政治参与度。早在武德年间，高祖宠爱的张婕妤、尹德妃就与太子李建成结为内援，积极参与两宫之争；太宗时的长孙皇后虽然没有直接、公开地参政，但是实际上对太宗的事业起到了重要作用；武则天则把后宫参政发展到极致，高宗病重时她就代行朝政，后来先后立两个儿子为帝并相继废掉，最终自己做了皇帝；武则天以后，后来者纷纷效法，虽然她们未能登上皇位，有的却是大权在握。中宗时的韦皇后也有做女皇之心，其女儿安乐公主则要求中宗封她做皇太女，并常常将

自己写好的诏书的内容遮住而让中宗署名。最后母女二人则毒死中宗，准备直接掌握朝政；武则天的女儿太平公主三次参与组织宫廷政变，并在睿宗时掌握着极大的政治权力，宰相七人，有五个出自其门下，最后她又想发动政变颠覆唐玄宗，失败后被处死。武则天一手培养起来的宫廷女官上官婉儿在中宗朝掌握着生杀予夺的大权；肃宗时的张皇后曾在安史之乱中随驾平叛，后来也是挟制肃宗，一度掌握朝政。中唐以后，社会风气和观念逐渐发生变化，李唐皇室日益重视礼法，同时宦官势力崛起，宫廷女性参政之风才逐渐衰减。

不仅处于权力斗争中心的宫廷女性参与政事，连许多朝廷命官的母亲、妻妾甚至婢女都曾参政议政。唐初名臣郑善果的母亲曾探听他与下属决断事务，如果处理得好，她就会很高兴，处理不好，则不与郑善果说话，每遇到这种情形，郑善果便吓得整天不敢吃饭。唐代后期，县令李侃之妻杨氏、藩帅李希烈之妾窦桂娘、藩将张重政之母等等，她们或是抗击强藩的进攻，或参与谋划天朝的藩土，或阻止亲人据地自立。

另外，不少作为唐代社会特殊阶层的女巫、女尼、女道士和歌伎也得以结交权贵，参与某些军国大事的策划。肃宗的时候，女道士许灵素曾参与张皇后谋立太子的事件中；僖宗朝的女尼王奉仙曾在藩镇战争中被尊为将帅军师，军中赏罚战术都取决于她。上文所提到的妓女文学的代表者薛涛也曾以高等歌伎兼秘书的身份，历事韦皋到李德裕共十一届地方幕府。

婚姻与性的自由

唐代社会对女子贞操的要求相当宽松，从宫廷到民间，人们性生活的自由度相当大。这是由于正处于封建社会鼎盛时代的唐朝，封建礼教远没有发展到后来那么严酷的地步，加之唐代高度繁荣昌盛，统治者有充分的信心和力量，所以在性以及其他方面的控制更为宽松。再就是唐代是一个汉族“胡化”、民族融合的时代。李唐皇族本身就有北方少数民族的血统，他们曾长期与北方少数民族混居生活，又发迹于鲜卑族建立的北魏，尔后直接传承鲜卑族为主的北朝政权，所以在文化习俗上沿袭了北朝传统，“胡化”很深。唐统一天下后，就将这些北方少数民族的习

俗带到中原。同时，唐代各民族之间的交往及国际交流空前频繁，气魄宏大的唐朝对外来的文化习俗也兼收并蓄，当时许多少数民族的婚姻关系还比较原始，女性地位较高，性生活比较自由，这些文化习俗对唐代社会的影响十分强烈，渗透到了社会生活的各个领域，有力地冲击了中原汉族的礼教观念。主要表现在婚前性行为较多、婚外性行为较多、离婚和再嫁比较普遍这三个方面。

从总的看来，唐代的婚姻缔结主要还是依靠媒妁之婚，要遵从父母之命。但是，未婚男女私结情好的事也比较多。后世广为流传的《西厢记》出自唐代的《莺莺传》，莺莺和张生私通，实际上这个故事的结局也并不像后世所改成的有情人终成眷属，而是莺莺另嫁，张生另娶，后来两人还有诗赋往来。从《莺莺传》中还可以看出，当时人们对此并不以为怪，而且作为佳话韵事传颂不已。由此可见，唐人对子女婚前的贞操并不十分计较，失身而又另嫁也视为常事。遍览唐人的传奇和笔记，闺阁少女或女仙、女鬼“自荐枕席”的事俯拾皆是，这正是社会现实的真实反映。

当然，也决不能认为唐人都提倡婚前性行为，只是对此要求不苛刻而已。有些文人和学者对婚前“失贞”还是有所谴责、有所劝诫的。例如诗人李商隐曾批评当时的世风说：“女笄上车，夫人不保其贞污”，意思是新娘子不一定是处女。

在唐代，不仅婚前性行为发生较多，而且婚外性行为也发生较多，宫廷生活如此，民间也是如此。贞元中，文士李章武寄宿于华州一市民家，与房主的儿媳相爱交欢并且发誓生死不渝。当时的社会风气，对妻子的贞节要求不那么严格，对婢妾就更无所谓了。当然，如果婢妾与人私通，主人发现后也会大发雷霆，严格惩罚，但这可能主要是由于自己的尊严被侵犯了，而婢妾的贞操还是次要的。

封建礼教对于女子离婚与再嫁是作了许多严酷限制的，社会对离婚与再嫁的态度也反映出社会的开明程度、婚姻自由度和性自由度。唐朝仍是封建社会和男权社会，在婚姻问题（结婚与离婚问题）上仍旧是以男子为中心，男子休妻的事很多，可是唐代的特点是在社会生活中大量存在休妻现象的同时，女子主动提出离异或弃夫而去的事也时有发生。

唐末有一位李将军之女，由于战乱离散，嫁给一名小将为妻，后来她找到了亲属，便弃她的夫君而去。

女子离婚或丧夫后再嫁也是唐代的普遍风气，不受社会舆论谴责。据《新唐书·公主传》载，整个唐代，公主再嫁的达二十多人，当时的朝廷对此是不以为怪的。此风不仅存在于朝廷帝王之家，而且存在于官僚、贵族以至于平民之家。一代大儒韩愈的女儿先嫁其门人李汉，离婚后又嫁给樊仲懿，可见读书人家也不禁止女儿再嫁。

俗人多泛酒，谁借助茶香

酒和茶在唐代饮食中占有重要地位。酒文化在我国可谓源远流长，但是由于酿酒要耗费大量的粮食，故而唐代以前的历代统治者对平民酿酒、饮酒多采取禁止政策。唐代经济不断发展，粮食供应充足，统治者的酒禁不断放宽，从而促进了酿酒技术、饮酒习俗和观念的一系列变化。同时唐代也是茶文化的大发展时期，对以后各个时代茶文化的发展有着深远的影响。

饮酒习俗

唐代酒的种类繁多，大体上可分三类：黄酒、果酒和从波斯引进的外国酒。黄酒又可分为清酒和浊酒两类，浊酒带一定的渣滓，或酒糟没有过滤干净，在饮酒之前临时压榨过滤，过滤后的酒便是清酒，这个过程大概就是李白“吴姬压酒请客尝”诗中的“压酒”。葡萄酒的酿造技术在唐代也大有改进，人们在酿造时不再加曲，而是让葡萄自然发酵。

唐代的喜欢饮酒，不仅是文人学士，上至皇室贵族，下至市井村人都有饮酒的习惯，而且形成了一定的饮酒习俗。如果是在冬天饮酒，便要喝烫沸的沸酒；在宴会上一般是饭后饮；元日喝屠苏酒，要从年龄最小者开始，并且巡酒到最后；聚宴饮酒，一般要设有“酒纠”，高雅的叫“觥录事”，来监督维护饮酒秩序。另外还有很多佐饮的活动，例如有饮食、唱歌、观舞、击鼓、行酒令、狎妓等。



胡旋舞

唐代人好饮，酒店也随之兴起，这个时期人们饮酒除了在公堂、家中或野外，更多的是在酒肆和酒店里。根据《开元天宝遗事》记载，从长安城东边的昭应县一直到长安城东城门的大街，这一百多里路的两边都是酒店，人们在大路边上卖酒，行人根据自己钱的多少来买酒，有的还馈送，可知赶路的人几乎都喝酒。在南方的广州，人们也是好酒，每天晚上醉倒在大街上的都会有二三十个人，他们头朝下被马驮回家，而且有些还是女人。

而唐代最有特色的酒店非“胡姬酒肆”莫属。唐代，胡人来我国经商开店，除做珠宝杂货生意外，经营酒肆也是主要行业。在长安（今陕西西安），胡人酒肆主要开设在西市和春明门到曲江一代。酒肆的服务员，即是西域的女子，被称为“胡姬”。她们是促使胡酒在唐代城市盛行的一个重要因素。在我国古代青年女子当垆不多的情况下，这些“胡姬酒肆”曾为唐代长安饮食市场开创了新的局面。

胡姬在正史中没有记载，但翻开《全唐诗》，可见其中有许多描写。初唐诗人王绩曾以隋代遗老身份待诏门下省，每日喝酒要喝一斗，

被称为“斗酒学士”，他在《过酒家五首》中最先描写了唐代城市里酒肆中的胡姬：“洛阳无大宅，长安乏主人。黄金销未尽，只为酒家贫。此日常昏饮，非关养性灵。眼看人尽醉，何忍独为醒。竹叶连糟翠，葡萄带曲红。相逢不令尽，别后为谁空。对酒但知饮，逢人莫强牵。依炉便得睡，横瓮足堪眠。有客须教饮，无钱可别沽。来时常道贳，惭愧酒家胡。”这里饮酒饮葡萄酒，去的又是胡人开的酒店，而且钱少了不好意思进门，很显然有为侍酒的胡姬准备“小费”的意思。为了胡姬而去酒店饮酒，在唐代城市里是一种世风．张祜有一首《白鼻䯄》写得很清楚：“为底胡姬酒，常来马鼻䯄。摘莲抛水上，郎意在浮花。”“胡姬酒肆”常设在城门路边，人们送友远行，常在此饯行。岑参在《送宇文南金放后归太原郝主簿》中写道：“送君系马青门口，胡姬垆头劝君酒。”酒肆中除了美酒，当然还会有美味佳肴和音乐歌舞。李白在《醉后赠王历阳》中写道：“书秃千兔毫，诗裁两牛腰。笔纵起龙虎，舞曲指云霄。双歌二胡姬，更奏远清朝。举酒挑朔雪，从君不相饶。”他在另一首诗《前有一樽酒行二首》之二中又写道：“琴奏龙门之绿桐，玉壶美酒清若空。催弦拂柱与君饮，看朱成碧颜始红。胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归？”可见当时长安以歌舞侍酒为生的胡姬为数不少。

胡姬侍酒，收费一定很高，大概只有贵族少年才敢不断光顾胡姬招手的酒肆。李白在《少年行之二》写道：“五陵年少金市东，银鞍白马度春风。落马踏尽游何处？笑入胡姬酒肆中。”他在另一首《白鼻䯄》中也写道：“银鞍白马䯄，绿地障泥锦。细雨春风花落时，按鞭直就胡姬饮。”胡姬来到中原，克服了旅途的艰辛，为此，她们在酒肆里强作欢笑时也在思念自己的家乡和亲人，如李贺《龙夜吟》所述：“卷发胡儿眼睛绿，高楼夜静吹横竹。一声似向天上来，月下美人望乡哭。直排七点星藏指，暗合清风调宫徵。蜀道秋深云满林，湘江半夜龙惊起。玉堂美人边塞情，碧窗浩月愁中听。寒砧能捣百尺练，粉泪凝珠滴红线。胡儿莫作陇头吟，隔窗暗结愁人心。”不过，胡姬在酒肆里服务态度和收入都是不错的，这是数百年间酒肆里能保持胡姬侍酒的主要原因。

胡姬酒肆里的酒，大都是从西域传入的名酒，像高昌的“葡萄酒”，波斯的“三勒酒”“龙膏酒”等。高昌“葡萄酒”的酿制方法在唐太宗平定高

昌后传入我国，太宗便在皇家园林种植葡萄，并酿制葡萄酒赏赐群臣，这是在中原仿制西域酒的开始。波斯的“三勒酒”是庵摩勒、毗梨勒、诃梨勒三种酒的合称。顺宗时，宫中还有古传乌弋山离（伊朗南路）所酿的龙膏酒。

唐代茶文化

我国古代茶的饮用到唐朝时随着南北文化的交流才普及到北方。玄宗开元年间，人们的生活水平普遍提高，生活情趣也逐渐丰富。同时由于佛教地位的提高，僧人坐禅需要饮茶，于是饮茶便在全国范围普及开来。茶叶的产量也大大增加，据《茶业通史》得出的估量统计：在唐德宗建中元年（780，恰巧也是陆羽《茶经》问世的当年）茶叶产量已超过二百万市担，约有十万吨。茶叶产区已遍及今四川、陕西、湖北、云南、广西、贵州、湖南、广东、福建、江西、浙江、江苏、安徽、河南等十四个省区。而其最北处，已达到河南道的海州(今江苏连云港)。从总体上看，唐代的茶叶产地已达到了与近代茶区相似的局面。由于茶区的扩大和产量的增多，各地茶叶生产的质量有了很大提高，新品、名品不断出现，唐代李肇的《唐国史补》中就列举了二十一种名茶，在唐至五代的茶叶专著和文学作品中，对唐代的茶叶名品也多有记录和描写，据有关资料统计，唐代生产的主要茶叶名品约有一百五十多种。

由于唐代饮茶之风的兴盛，自然也就出现了专门对茶叶进行研究的人，这些人中最负盛名的便是被后人奉为“茶圣”和“茶神”的陆羽（733～804）。陆羽《茶经》的问世，是中国乃至世界茶叶生产发展史上光辉的里程碑，也是世界上第一部“茶道文献”。陆羽的《茶经》为中国与世界茶道、特别是东瀛茶道奠定了理论基石。陆羽把他大半生的心血和精力献给了茶学和茶道文化事业。

饮茶的普及使得各种茶叶店铺兴盛起来，同时也发展了饮茶的方式和习俗。唐代的饮茶方式有两种，一种是将茶末放在壶缶等器物之中，用开水冲泡后便可以饮用了，大致与现代人饮茶的方式相近，不同的是唐代人放置的是茶末，而现在用的是茶叶。这种方式被陆羽称为“痷茶”。

另一种是所谓的“煮茶”，《茶经》中有较详细的描写，第一步是把饼茶炙干、碾碎、罗好，使之成为极细的粉末。第二步是煎水。煎水首先要找好水，南方煎茶用的七种水，按等级高下依次为：扬子江南泠水、无锡惠山泉水、苏州虎丘寺泉水、丹阳县观音寺水、扬州大明寺水、吴淞江水、淮水。找好水后把它放在茶釜中煎，这时要注意煎的“汤候”。陆羽认为煎水过程中水有三沸：“其沸如鱼目微有声，为一沸；缘边如涌泉连珠，为二沸；腾波鼓浪为三沸。”到第三沸就是“水老”而“不可食”了。第三步，当水出现一沸时，适量加以食盐调味，到第二沸时，先留出一瓢汤来，随时用竹夹搅动釜中水，使水的沸度均匀，然后用小勺取一定量的茶末放入，同时再搅动。第四步，在搅动的过程中水继续沸腾并浮出泡沫，这种泡沫一般称为“汤花”，这时把水初沸时舀出的一瓢水投入釜中，以缓和水的沸腾并培育出更多的汤花，然后把釜从火炉上拿下。第五步，向茶盏中分茶。分茶的妙处在于分汤花。汤花有三种：细而轻的叫“花”，薄而密的叫“沫”，厚而绵的叫“饽”。一般来说，一壶水为一釜，一釜茶汤可分五碗，不能再多，多了就没有味道了。至此，煎茶分茶全部结束。

随着饮茶方式和风俗的发展，茶道也在寺院、宫廷及文人学士间逐渐发展起来。在唐代中期，怀海禅师（720～814）在江西洪州百丈山创立了寺院茶禅仪规，即人们通常所说的《百丈清规》，全名为《敕修百丈清规》，又称《古清规》。自唐至元，历代因时损益，诸本杂出，元世祖特敕百丈大智寿圣禅寺住持德辉重新修改，由龙翔集庆寺住持大訢校正，即今所传之《百丈清规》。全书八卷共九章（一祝厘、二报恩、三报本、四尊祖、五住持、六两序、七大众、八节腊、九法器），这部佛书为禅宗寺院的僧职制度、礼仪程式等都作出了明确规定，同时也对寺院的茶禅礼仪制度作出了详细的规定。寺院一切茶事活动必须依章而行，不得有任何随意性。这便是寺院茶道的由来。

在唐代寺院禅茶（又称为禅宗仪规）道兴起的同时，亦随之兴起了文士茶道。唐代中期文士茶道文化大兴的主要标志是陆羽三卷《茶经》的问世；在陆羽旅居湖州、特别是唐大历中颜真卿任湖州刺史期间，以湖州为中心的唐代文士茶出现了一个空前兴盛的发展时期。当时的许多隐逸高人和社会名流，都倾慕颜鲁公、陆鸿渐和寺僧皎然上人之名望，

云集湖州，参预了由陆羽创立、皎然倡导、颜鲁公积极支持的文士茶道活动。当时最为人们所推崇的就是“陆式茶品饮法”和高人逸士雅集时举行的各种形式的茶宴。当时，在品茗或茶宴中，已十分讲究人、文、茶、水、器和品茶时环境的选择；把品茶与赋诗、联唱、赏茶、玩月、抚琴等各种文艺形式相结合，把传播茶道文化知识和探索品茗意境紧密地联系起来，从理论到实践上开创了一个盛极一时、影响深远、规范化的文士茶道模式。若是看过国内或国际上一些饶有名气的茶道（团体）表演的话，就不难看出尽管融入了时代的或本民族的文化特色，但无论是从茶道的文化内涵和艺术表现形式，还是品茗或茶道中强调的人、文、茶、水、器等诸多方面，都可以感觉到唐代的中国文士茶道的深刻影响。

饮茶习俗在北方的普及也影响到皇宫，宫廷茶道也渐渐兴起。中国古代的宫廷茶道文化并非始于唐代，早在距今三千多年的西周宫廷，已设置了司掌宫廷茶事的官员，并有近乎茶宴形式的“聚茶”的饮茶方式，这亦可看做是中国古代早期的宫廷茶道。关于唐代宫廷茶道的史实文字记录，迄今仍未发现有价值的文献。能从不同侧面印证唐代宫廷茶文化的大体有：唐初画家周昉的《调琴茗图》，张萱的《明皇和乐图》和唐代佚名画家的《宫乐图》。这几幅被人们视为“茶画”的唐代绘画艺术作品，从若干侧面反映了盛唐时期唐玄宗及唐宫嫔妃、仕女的品茗、抚琴、和乐的宫廷生活情景。其次能直接反映唐代宫廷茶道文化的就是唐代的贡茶制度和每年夏历三月三日在宫廷举行的以头纲贡茶来祭祀祖先分赐近臣的盛大“清明宴”了。

最能反映唐代皇家气派的宫廷茶道是每三十年一次的迎送佛骨仪式。在唐王朝二百八十九年的历史上，从唐太宗李世民下召令起，历代帝王要每隔三十年开启法门寺塔地宫一次，以最高的法会和礼仪形式将佛骨从扶风法门镇迎回长安宫中供奉，以祈祷海晏河清，国运昌隆。1987年4月3日重建法门寺塔时，曼荼罗大坛场发掘出一大批唐代宫廷稀世珍宝，它们随佛骨一同敬藏于皇家寺院法门寺护国真身塔内。法门寺院宝塔地宫中出土的这批珍宝是唐末僖宗李儇于乾符元年（874）最后一次将佛骨连同供奉的古器珍品密封于地宫的。而唐代的历朝帝王在每一次迎送佛骨和以象征圣洁的茶和珍贵的茶具供养佛祖时，不仅体现

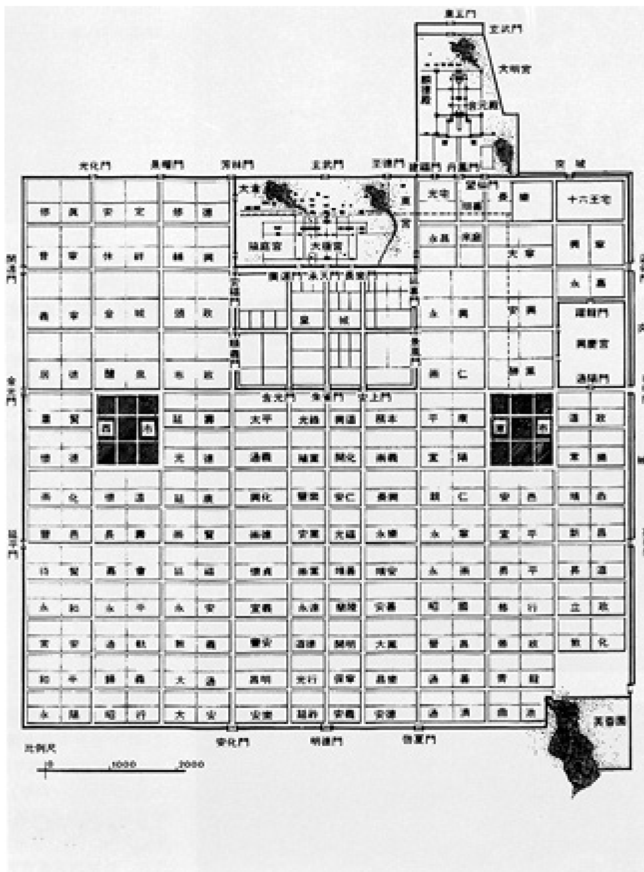
出“皇家之厚福无涯”，能“天上之庄严”“极人间之焕丽”，而且表示了帝王对佛教之虔诚。由此也可想像每隔三十年一次的迎送佛骨的仪式，就是最隆重最盛大的宫廷法会和茶道仪式了。

七、千古长安城

不睹皇居壮，安知天子尊。唐都长安，是在隋都大兴城的基础上，经扩建、修缮而形成的。城郭呈长方形，东西较长，约九千七百米；南北较短，约八千六百米。周长近三十七公里，面积达八十四平方公里，是我国历史上最为宏大的帝王都城。“天人合一”是中国传统文化的核心之一，中国古代城市规划深受这一思想的影响，地上的城市往往是天上的写照，从而使城市被称为宇宙的象征。“天子”居住的都城更是如此，唐都长安城这一人间杰作亦不例外。

恢宏的长安城

“千百家似围棋书”，这是唐代大诗人白居易用来描绘这种独特的布局格式的诗句，它形象地概括了唐都长安城内的街坊布局。长安城建筑上的最大特色是城内街道均为东西或南北向，排列整齐、方向端正，宽畅阔达，宛如一块规则明朗的棋盘。仔细想来，那星罗密布的宫殿和街坊群，像天上星星那样罗列，又像棋子似的分布，简直就是一盘下不完的围棋。



唐代长安城平面图

长安城有十三座城门，其中东西南三面各有三门，北墙则开四门。阴历闰年有十三个月，故十三座城门象征着一年有闰；北端乃宫城所在，是皇帝起居和办公的处所，将这多出来的一个“闰”门放在北墙，象征着皇家“闰气”。

人体阴阳之划分有许多种方式，其中一种即为：阴为静，代表人体的皮肤；阳为动，代表流动的血液；城墙为表面，相当人的皮肤；街道为内部，相当人之血液。这种阴阳之理在唐都长安城的建筑布局中得到更为广泛的应用，不但城墙、宫墙为方形四周开门，被街道隔列开来的坊，周围也皆用夯土筑成围墙，四面开门，四面临街。

城内南北大街十一条，东西大街十四条。其中贯穿南面三座城门和东西两面六座城门的六条大街为主干道路，号称“六街”。南北向的三条

大街分别为启夏门街、朱雀大街和安化门街，宽度都在百米以上。其中间的朱雀大街宽达一百五十米，是城内最宽的街道。朱雀大街之名由皇城朱雀门而来，它北连朱雀门，南达明德门，贯穿唐长安城的南北，是全城的主轴。其中北段自朱雀门到宫城正门承天门一段，位于皇城内又叫“天街”。皇城南面，连接着春明门和金光门的大街是东西向的主干街，它与朱雀大街十字交叉，把全城连为一体，使整个皇城和宫城显得更加雄伟，形象更为高大。

长安城中东西、南北交错的二十五条大街，将全城分为两市一百零八坊。其中以朱雀大街为界将城区分为东西两部分：东部隶属万年县，本应有五十五坊，因城东南角曲江风景区占去两坊之地，故实领五十三坊；西部属于长安县，有一市五十五坊。

一百零八坊排列的象征寓意为：一百零八坊恰好对应寓意一百零八位神灵的一百零八颗星曜；南北排列十三坊，象征着一年有闰；皇城以南，东西各四坊，象征着一年四季；皇城以南，南北九坊，象征着《周礼》一书中所记载的所谓“五城九逵”。

从各坊的大小来看，皇城和宫城东西侧各坊面积较大，皇城以南各坊面积较小。各坊的兴衰也随着唐王朝政治的变化而有兴衰，如唐初以太极宫为皇宫时，皇城东西两侧各坊比较繁荣，而高宗至睿宗时，以大明宫为中枢，其南各坊又成为繁华区，到玄宗执政时移居兴庆宫，兴庆宫附近各坊再随着兴盛起来。长安城各坊尽管大小不一，繁荣程度有别，但其结构却基本一致。皇城以南的三十六坊，因近靠宫阙，仅有东西街道，故只开东西门，不开南北门。据说这样安排是为了防止泄掉“王气”，破坏了风水。坊的内部，又以宽十五米的小街将坊分成四个部分，层层分割，形成十六块小区，布局十分严整。

唐长安城的街道坊巷可谓匠心独运，它那整齐划一的结构，使整个皇城都显得落落大方，秩序井然。遥想千百年前威震世界的大唐帝国，其郁郁乎都城风貌尽情显露出一派大国风范。无怪乎时至今日，世界各国有华人聚居的地方还被称之为“唐人街”。

壮丽的皇宫

传统风水在建筑上提倡子午向，即坐北朝南，这一提倡被历代帝王所推崇，唐都长安最初的宫殿建筑均为坐北朝南的子午向。我国古代帝王的座位，身在北方，面向南方。因为帝王是一朝之长，宛如至上，所以帝王坐在北边，北就是“上”，而坐在南边的群臣则为卑下，南就成“下”了。此外，将宫城南面之门命名为“朱雀门”，而将宫城内太极宫的北门命名为玄武门，此皆来源传统风水中的“左青龙、右白虎，前朱雀、后玄武”之说。有其名必有其实，太极宫的北门既然被命名为玄武门，它就必然带有与之对应的“坎”卦之象征寓意（八卦中坎象征陷）。唐初围绕继承皇位而发生的宫廷之战——玄武门事变即在这里发生，恰好与之不谋而合。由此看来，城市街道、建筑的命名大有讲究。还有，在太极宫中太极殿以北建有两仪殿，“两仪”之称谓也是出自《周易》，“是故，易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”可见，《周易》对传统建筑的影响面之广。

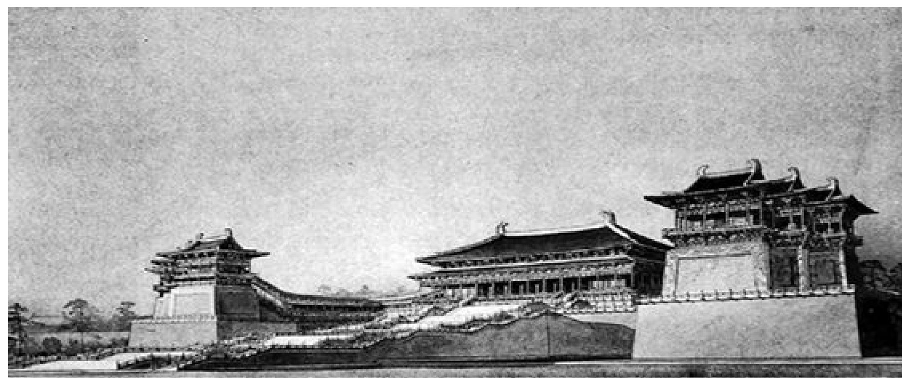
唐都长安城在内部结构上，由外城郭、皇城、宫城以及大明宫和兴庆宫等部分组成。中轴线朱雀大街的北端，是国家权力的中心——皇城。皇城的最北边，隔横街又有一座小城，这就是宫城。宫城呈长方形，面积为0.7平方公里。其东、西两面城墙系皇城墙往北的延伸，北墙则直接与郭城北墙相重合。

宫城共有三部分组成，即掖庭宫和东宫左右对峙，中间拥簇着太极宫。东宫和掖庭宫规模都较小，各自只占宫城的一小部分。东宫是皇太子的居住和办公之地；掖庭宫的作用则比较特殊，它主要用来收容犯罪官僚的子女，让他们在宫中进行劳动和学习技艺，其实质就是现在的“少年劳动教养所”。

宫城的主体建筑为太极宫，太极宫是由原隋代大兴宫改建而成的，位居长安城中轴线的最北端，用以象征皇帝的“至高无上，南面称王”。太极宫是唐初政治中心，唐高祖李渊和太宗李世民统治时期，主要在这里活动。

太极宫设南北两门，南门为正门，又叫承天门，它正对长安城的中轴线天街和朱雀大街。门外与皇城之间，是一个宽达四百四十米的广场，唐王朝的许多重大朝外活动，多数都在这里进行，如改元、大赦、

元旦、冬至大朝会、阅兵以及授符等。每当这时，皇帝都是登上承天门，文武百官群集广场，场面非常雄伟壮观。太极宫内共有十六座大殿，其中太极殿、两仪殿、甘露殿和延嘉殿称之为四大殿。此外还有中书省、门下省、舍人院、弘文馆以及凌烟阁和望云亭等重要建筑。太极殿是太极宫的前殿，为太极宫的主体建筑，据说太极宫的名字也即因太极殿而来。太极殿是宫内举行“中朝”的地方，每月的朔望两日，皇帝在这里接见群臣、处理政务，届时文臣武将分班列座，皇帝端坐于前，共商国事。太极殿以北建有两仪殿，这里是举行所谓“内朝”的地方。内朝是一种皇帝与小范围臣僚共商国事的仪式，通常只有少数决策大臣，即皇帝的亲信才有资格参加。所以朝仪比较简单，也非常随便，但内朝在影响王朝决策方面却起举足轻重的作用。所以有国政大事，往往要先在此殿商讨、决定，然后再递到大殿，于“中朝”时跟众大臣议论。



大明宫含元殿复原图

在唐长安城中，有三处宫殿群体，除了太极宫外，城北墙外禁苑里有大明宫，城东部的隆庆坊有兴庆宫。三座宫城，彼衰此兴，在唐朝历史的不同阶段，各自占据了一席重要之地。大明宫，原称永安宫，是贞观八年（634），李世民为其父太上皇李渊所修的一座避暑之宫。李渊死后，永安宫改名大明宫，一直无人居住，成为一座离宫。到唐高宗李治时，因其身患风湿病，厌恶太极宫内潮湿，便搬来地处龙首塬上地势高、地面干燥的大明宫里。改建后的大明宫设十一座宫门，其中最重要的是南面的丹凤门（取“丹凤朝阳”之寓意）和北面的玄武门（取“北方玄武”风水之说）。宫内有含元、宣政和紫宸三座大殿，同在一个中轴线

上。含元殿为前殿，殿前东西两侧有翔鸾、栖凤两座高大的楼阙，含元殿的作用是和丹凤门配合举行外朝的地方。含元殿北边的宣政殿是举行“中朝”的地方，殿外两侧设近臣机要办公的官署，最北边的紫宸殿则是举行“内朝”的地方。此外，大明宫内的麟德殿最为著名，它建筑在大明宫北部太液池之西的高地上，是宫内宴会、藩臣来朝、宰相奏事以及开设道场的地方。

太极宫和大明宫在布局方式上是基本相似的，兴庆宫与前二者大不一样，后者的整体布局特征是不墨守成规、因地制宜、风格多样，如正宫门向西开，可谓别出心裁，与前二者相比，更显得活泼奔放而又雄伟豪华，内部建筑如兴庆殿、大同殿、南熏殿以及勤政务本楼和花萼相辉楼都是楼式建筑，园中遍种牡丹与其他花卉。风流天子李隆基在此造就了他的伟业，也酿成了他的悲剧。

八、方寸间自有天地——唐三彩

唐代是中国封建社会的鼎盛时期，经济上繁荣兴盛，文化艺术上群芳争艳，唐三彩就是这一时期产生的一种彩陶工艺品，它以造型生动逼真、色泽艳丽和富有生活气息而著称。它吸取了中国国画、雕塑等工艺美术的特点，采用堆贴、刻画等形式的装饰图案，线条粗犷有力。它主要是在陶坯上涂上彩釉，在烘制过程中发生化学变化，自然垂流、相互渗化，色彩自然协调，花纹婉转流畅，是一种具有中国独特风格的传统工艺品。



唐三彩载乐骆驼俑



唐三彩骑卧驼俑

唐三彩的制作工艺十分复杂，首先要将开采来的矿土经过挑选、舂捣、淘洗、沉淀、晾干后，用模具做成胎入窑烧制，采用的是二次烧成法。从原料上来看，它的胎体是用白色的黏土制成，在窑内经过1000～1100摄氏度的素烧，将焙烧过的素胎经过冷却，再施以配制好的各种釉料入窑釉烧，其烧成温度为850～950摄氏度。在釉色上，利用各种氧化金属为呈色剂，经煅烧后呈现出各种色彩。由于人物的头部是不上釉的，所以釉烧出来以后，有的人物需要再开脸。所谓的开脸就是在人物的头部画眉、点唇、画头发这么一个过程。然后这一件产品才算完成了。

唐三彩的造型丰富多彩，一般可以分为动物、生活用具和人物三大类，而其中尤以动物居多。唐三彩的突出特点在于造型生动和色彩绚丽。它的造型与一般的工艺品不同，如图所示，这匹马与其他时代出土的马也不同。首先它的造型比较肥硕，这个马的品种，据说是从西域进贡来的，所以和我们现在看到的马的形状有点不大相同，马的臀部比较肥，颈部比较宽。唐马的造型特点，是以静为主，静中带动。这是一匹

静立的马。它重点突出马的眼部，马的眼部刻成三角形、眼睛圆睁，然后马的耳朵是贴着的，它好像在静听或者听到有什么动静一样，它通过这样的细部刻画来显示出唐马的内在精神和韵律。

唐三彩的另外一个特点就是釉色。在一件器物上同时使用红绿白三种釉色，这在唐代本来就是首创，但是匠人们又巧妙地运用施釉的方法，将红、绿、白三色交错、间错地使用，然后在高温下经过烧制以后，釉色又交融流溜，形成独特的流窜工艺，出窑以后，三彩就变成了很多的色彩，它有原色、复色、兼色，人们能够看到的就是斑驳陆离的多种彩色，这是唐三彩釉色的特点。

唐三彩不仅是艺术品，它还保留着时代的烙印，是历史的最好见证者，这一时期的人俑塑造，风格比较明显，一改魏、晋时期秀骨清相的作风，女俑丰满富态，男俑英武得体，形象地体现了生活中的情景。唐代的对外经济和文化交流异常活跃，闻名于世的丝绸之路加强了对外贸易，海路贸易也日见频繁。出土的大量胡人俑印证了当时有许多外国人在中原一带生活，他们多从事商业和艺术活动。经常可以见到胡人牵着骆驼、背负着丝绸等货物的唐三彩艺术品，形象极其生动。在伊朗、伊拉克、埃及、俄罗斯、印尼以及日本等国家都发现了大量唐三彩，说明唐代对外出口贸易的发达。



三彩马及牵马俑



唐三彩陶立女俑

现今所见的唐三彩陶器，大都出土于盛唐时期，其烧制数量之多，质量之精，代表了唐三彩烧制的最高水平。然而从晚唐开始，唐三彩的制作逐渐走向衰败。

九、尾声——换了人间

唐朝自高祖李渊建立以来一直蓬勃发展，到开元年间，唐朝已进入了全盛时期，但随着玄宗日益怠于政事，盛唐开始走向衰亡。公元742年，玄宗改元天宝，并先后任命李林甫、杨国忠为相；重用蕃将安禄山等人，兵权旁落，终于导致 “安史之乱”。天宝十四年（755）十一月，安禄山发动叛乱，十五年，攻占唐都长安。玄宗撤至四川成都，而太子李亨北走灵武。七月，李亨到灵武之后，即位称帝，是为肃宗，改元至德，尊玄宗为太上皇。自天宝十四年至广德元年（755～763）正月，“安史之乱”方为平息。前后历经七年零两个月，“安史之乱”是唐王朝由盛到衰的转折点，叛乱大大削弱了唐王朝的实力。在战争中，人民群众特别是黄河中下游人民遭到了空前的浩劫，北方经济受到很大破坏，出现了千里萧条、人烟断绝的惨景。同时，唐朝中央的力量削弱了，各地出现了四十多个大小军阀，形成了藩镇割据的局面。即使是在中央政权内部，宦官专权和朋党之争使得唐王朝的统治日益衰微。



胡人牵驼俑

唐代后期，藩镇割据使得唐王朝名存实亡，藩镇权力极大，其一是在人事权力上，军中主帅或父子相承，或由大将代立，朝廷无法过问。藩镇对幕府人员的任用，中央也无法干涉；其二是节度使可以对上缴中央后的军费自由支配；其三是对州县的监察权，藩镇在很大程度对州县的官员有任免罢黜权。藩镇具有如此大的权利，中央政权却没有一支可以震慑全局的武装，这就造成地方的拥兵自重，经常反叛中央。故而，晚唐的政权主要以平息叛乱为主，而无暇顾及经济文化等方面的发展。加之“安史之乱”的重创，使唐朝的国力每况愈下，一蹶不振。李唐王朝因此再未恢复往日的盛世景象。肃宗及其之后的代宗、德宗等皆昏庸无能、宠信奸臣、疏远贤良，致使唐帝国的统治更加恶化，加之吐蕃、回鹘等外族不断对唐帝国构成威胁，此时的唐王朝已内忧外患重重。公元806年，宪宗李纯即位，在朝臣的帮助下，夺回了由藩镇割据的淮西等地，暂时使唐朝恢复统一。但宪宗自认有功，独断专行、宠信宦官，最终为宦官所害。之后，宦官的地位甚至与皇帝不相上下，穆、敬、文、武、宣、懿、僖、昭八个皇帝都是由宦官拥立的，皇帝成了宦官手里的傀儡，且皇帝多是些平庸之流，甚者专以游乐为事，宦官成为了唐帝国的真正掌权者。

唐宪宗死于公元828年2月，次年，穆宗即位。自穆宗后，皇帝多信服食长生药，在以后的十代皇帝中，仅因服食丹药而死的就有三人，并且从此牛李党争开始加剧，这更加速了李唐王朝的灭亡速度。公元874年，黄巢、王仙芝等人起兵反对唐朝，并一度攻下长安。虽然起义最终失败了，但是自此以后，唐朝被封锁在一个以长安为中心的小圈子里，唐帝国的统治已岌岌可危。公元907年，曾为黄巢部下后归降唐朝的梁王朱全忠，逼迫唐哀帝退位，自己代唐称帝，建立了梁王朝，至此李唐王朝对中国的统治宣告结束，中国从此进入了另一个分裂时期——五代十国。

唐朝后期，由于北方的连年战乱，黄河流域的经济遭到严重破坏。而相对比较稳定的南方，逐渐成为唐朝的经济中心。与北方不同的是，在南方经济中，手工业有了更加重要的地位。中唐以后的手工业，是在前代的生产基础上发展起来的，以造船、铸造、丝织业而言，在技术上都超越了初唐，并且随着手工业的进步与提高，使商业贸易也得到了蓬勃发展。长江中下游的新兴城市大多以商业为主，如洪州、苏州都是当时的商业贸易中心。

虽然有着南方经济的发展，但是帝国仍是无可挽回地衰落了，热烈奔放的盛唐文化也发生了转向，逐渐走向了内敛、走向了冷峻。虽然仍有杰出的文化人出现，但是其成就和影响难与盛唐时的人物相比肩。我们从唐代最为兴盛的诗歌发展脉络便可以看出这一趋势，中唐出现最为著名的文人当属杜甫、白居易。杜甫的《兵车行》《三吏》《三别》等作品不仅有很高的文学欣赏价值，而且从另一个方面反映了当时社会的动荡不安的现实，但是这些文学作品已失去了盛唐时代的恢宏气势。残酷的社会现实、颠沛流离的生活，终于斩断了文人理想的翅膀。

不知道看什么书，关注公众号：三秋君

备用公众号：三秋菌

网址：www.d4j.cn

附录

大事年表

魏晋南北朝·隋·唐

220年

·魏立九品中正制

·曹丕称帝，国号魏（220～265）建都洛阳。汉亡

263年

·蜀亡

·刘徽约于本年注《九章算术》，创割圆术，计算圆周率等

265年

·司马炎迫魏帝禅位，国号晋（265～420），魏亡

·裴秀组织编制《禹贡地域图》

·魏晋之际阮籍、嵇康、山涛、向秀、刘伶、阮咸、王戎号竹林七贤

281年

·汲郡战国墓中《竹书纪年》等竹简出土

285年

·陈寿著《三国志》成书

304年

·匈奴刘渊即王位，建国号汉（304～318）。十六国（304～439）

时期开始

316年

·刘曜围攻长安，晋愍帝出降，西晋亡

317年

·司马睿在建康称晋王，史称东晋

318年

·司马睿称帝

·汉亡。刘曜称帝

347年

·《华阳国志》成书

351年

·苻坚称天王、大单于，国号秦，史称前秦（351～394）

353年

·王羲之于会稽山阴兰亭作《兰亭序》

385年

·乞伏国仁自称大单于，史称西秦（385～431）

386年

·拓跋珪称代王，旋改称魏，史称北魏（386～534）

394～416年

·开凿麦积山石窟

397年

·鲜卑贵族秃发乌孤自称西平王，史称南凉（397～414）

398年

·魏入邺，后燕慕容德南徙滑台为燕王，史称南燕（398～410）

·魏王拓跋珪称帝，迁都平城

399年

·孙恩起义海上。孙恩卒后，卢循继之

·法显西行天竺（今印度）求佛经

400年

·李暠为凉公，史称西凉（400～421）

401年

·后秦姚兴迎鸠摩罗什至长安。佛教大盛

402年

·顾恺之（341～402）卒。传世摹本有《洛神赋图》和《女史箴图》

409年

·高云被杀，后燕亡

·冯跋自称燕天王，史称北燕（409～436）

410年

·刘裕破广固，南燕亡

414年

·西秦袭乐都，南凉王秃发傉檀降，南凉亡

417年

·刘裕北伐入长安，后秦亡

420年

·刘裕废晋恭帝称帝，定都建康，国号宋（420～479），史称刘宋。东晋亡，南朝（420～589）开始

421年

·北凉沮渠蒙逊破敦煌，西凉亡

423年

·魏筑长城，防御柔然

·魏太武帝崇奉道士寇谦之，道教大盛

427年

·陶渊明（365～427）卒

439年

·魏灭北凉，统一北方。十六国结束，北朝（386～581）开始

444年

·临川王刘义庆卒。曾招聚文士撰《世说新语》

445年

·范晔卒。撰有《后汉书》，与《史记》《汉书》《三国志》合称“前四史”

446年

·魏太武帝用崔浩言，禁佛教，毁佛寺、经、像，坑杀僧人

451年

·裴松之卒。曾注《三国志》，开创作注新例

462年

·祖冲之奏上《大明历》。他首次把圆周率准确数值推算到小数点后7位数

479年

·萧道成废宋帝，自称皇帝，国号齐（479～502）。史称南齐

495年

·魏始凿龙门石窟，历东西魏、北齐、隋、唐、北宋

·魏为天竺僧人跋陀建少林寺（在今河南登封），为禅宗祖庭

496年

·魏定族姓，鲜卑诸姓均改为汉姓

502年

·萧衍在建康称帝，国号梁（502～557）。史称萧梁。齐亡

·刘勰《文心雕龙》约成于本年

507年

·范缜著《神灭论》

527年

·郦道元卒。著有《水经注》

·昭明《文选》在此后数年编成

533～544年

·贾思勰著《齐民要术》，为中国现存第一部完整的农书

534年

·高欢在洛阳立元善见为帝，旋迁于邺，史称东魏（534～550）。自此魏分东西

535年

·宇文泰在长安立元宝炬为帝，史称西魏（535～556）

547年

·杨衒之作《洛阳伽蓝记》

550年

·东魏高洋称帝，国号齐，史称北齐（550～577）。东魏亡

·宇文泰创府兵制

555年

·突厥破柔然，逐契丹，成为北方大国

557年

·西魏宇文觉称天王，建都长安，国号周，史称北周（557～581）。西魏亡

574年

·周武帝禁佛道二教，毁经、像，令僧徒还俗

577年

·北周灭北齐，统一北方

·周武帝宣布灭佛，毁齐境佛像，没收寺院资产，令僧徒还归编户

581年

·杨坚代周称帝，国号隋（581～618），建都长安。北周亡

·铸五铢钱，统一钱币。颁行《开皇律》

605～618年

·李春建安济桥（赵州桥），为中国现存最早的单孔石拱桥

606年

·隋炀帝始建进士科，典定科举制度

608年

·凿永济渠，开通以洛阳为中心，北通北京，南通杭州的大运河

·李渊称帝，国号唐（618～907）

626年

·李世民伏兵玄武门，杀太子建成、齐王元吉，旋即帝位

628年

·玄奘赴天竺。645年取经回长安，撰《大唐西域记》

634年

·始建大明宫

635年

·景教僧阿罗本入长安。638年建大秦寺。1625年出土唐代大秦景教流行中国碑

640年

·唐太宗命孔颖达等撰定《五经正义》

641年

·文成公主入藏

·欧阳询卒。他和虞世南、褚遂良为初唐三大书法家

659年

·颁世界第一部官修药典《新修本草》

664年

·武则天垂帘听政

673年

·阎立本（？~673）卒。有《步辇图》《古帝王图》传世

682年

·孙思邈（581~682）卒。著有《千金要方》和《千金翼方》等

694年

·摩尼教由波斯人拂多诞传入中国，时称明教

·唐与吐蕃首次会盟

710年

·刘知几撰成《史通》

713年

·始凿乐山大佛

713~755年

·唐玄宗设梨园教习乐舞

724年

·僧一行制成铜黄道游仪；次年制成铜铸水运浑天仪，首次实测子午线长度

738年

·唐玄宗封南诏皮罗阁为云南王，赐姓名蒙归义

·《唐六典》成书

约760年

·吴道子卒

770年

·杜甫（712～770）卒

·岑参卒

780年

·陆羽撰世界上第一部茶叶专著《茶经》

·始征茶税

785年

·颜真卿卒。传世有《多宝塔碑》

·僧怀素卒

801年

·杜佑撰成中国第一部典章制度通史《通典》

802年

·骠国王摩罗思那遣子率乐队、舞蹈家入贡

804年

·日本学问僧空海抵长安留学

808年

·清虚子著《太上圣祖金丹秘诀》记载原始火药配方。火药发明当在此之前

819年

·柳宗元（773～819）卒

824年

·韩愈（768～824）卒

831年

·元稹卒

842年

·刘禹锡卒

846年

·白居易（772～846）卒

858年

·李商隐卒

859年

·浙东裘甫起义

865年

·柳公权卒

868年

·王阶刻印《金刚经》，为世界现存最早的雕版印刷品

892年

·始凿大足石窟

907年

·朱温即帝位，国号梁，史称后梁（907～923）。唐亡。五代十国（902～979）开始

916年

·耶律阿保机称帝，建契丹国

923年

·李存勖在魏州称帝，国号唐，史称后唐（923～937）

·李存勖攻入开封，后梁亡。唐帝迁都洛阳

953年

·沧州铁狮子铸成

·西瓜由回鹘传入黄河流域

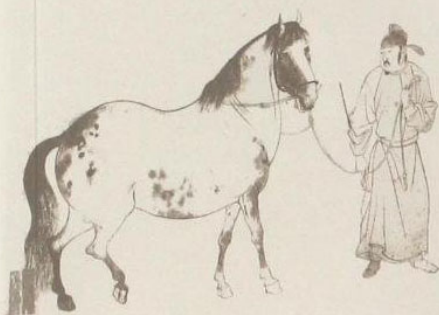
History of Chinese Culture

中国文化简史

宋元文化简史

理学与意趣

王立——主编



北京出版集团公司
北京出版社

中国文化简史
理学与意趣
宋元文化简史
王立——主编
北京出版集团公司
北京出版社

目录

宋
一、中世的转向
积贫积弱的国势
佛教的中国化
思想的一尊——理学
北方的跌落
近世平民社会的崛起
二、宋儒的风采——文与道的无尽纠葛
书生治国典天下
大变法——王安石与司马光
有唐以来的古文运动——唐宋八大家
12世纪前后的幽暗意识——苏轼的悲欢离合
三、千古风流是宋词
恰逢其时的文体革新——词的大兴
柳永与慢词
豪放与婉约
四、唐诗阴影下的宋诗
从西昆体到江西派
冲破江西派的尝试
无尽的悲怆——陆游与文天祥
五、幽深内敛的无尽意绪
从“重法”到“尚意”——宋人的书法
文人寄寓的空幻世界——山水画
六、市民文艺的滥觞
东京梦华
勾栏瓦肆里的说唱——宋代话本小说
七、工艺美术的巅峰——卓绝千古的宋代陶瓷艺术
八、辉煌的科技成就
九、尾声——蒙元入主中原的前夜
元
一、词山曲海、一代之奇——元杂剧

元杂剧的兴起
前期杂剧
后期杂剧
二、俗中带雅、尖新豪辣——元代散曲
三、清新自然、柔缓婉转——宋元南戏
四、老迈新生、地位转换——元代诗文和话本小说
五、宗唐宗晋、复古求新——元代书法
六、追趣尚意、文人画兴——元代绘画
七、多种宗教文明碰撞下的艺术
附录
宋·元
返回总目录

宋

转向内在

唐朝以其雄阔的胸怀，融会中西，贯通古今，造就了中国几千年历史上的文化高峰，开创了一个空前绝后的文明时代。但是自唐玄宗天宝十四年（755）爆发了“安史之乱”以来，唐朝国势便日见倾颓。公元907年唐朝节度史朱全忠起而反唐，灭唐建梁，是为后梁政权；此后，各地藩镇竞起效尤，相互攻伐，以期消灭他国，建立统一的中央政权；中原地区像走马灯一样地先后经历了后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个朝代。与此同时，在南方也出现了吴越、南唐、前蜀和后蜀等等所谓“十国”，这些短命的朝代之间更是互相攻伐，结果烽烟不断，生灵涂炭，社会经济、文化都遭到了巨大破坏。直到公元960年，后周大将、殿前都点检赵匡胤在陈桥驿发动兵变，黄袍加身，取代后周而建立宋朝，藩镇割据、兵燹连年的混乱局面才算是得到了一个根本的解决。

唐宋鼎革，社会再次复苏，经济、政治、文化等方面也承唐朝余绪继续发展。然而，宋朝又毕竟不同于唐朝，唐朝兴起于关中地区，尚带有几分的“胡气”，而宋朝则起自中州地区，所推崇的是传统的儒家理念，无论是治国安邦还是修身齐家，均不失儒家的情怀。所以宋朝在文化上开启了一个和唐朝迥然不同的路数。一个最为根本的文化走向就是一改唐朝的恢宏之象，由外露而内转，收敛锋芒、静心修为。因此，宋朝的文化，虽承盛唐遗风，却终归与其殊途而行，但是即便如此，宋朝仍旧以其内转的文化倾向造就了一个新的文化史上的至高峰。陈寅恪在谈到宋代文化时说：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于宋之世。”这种说法已经是当前学术界的共识了。

宋朝犹如一个文化史上的水坝，泽被后世。

“问渠哪得清如许，为有源头活水来”，宋朝文化之所以能攀上中国文化史之顶峰，是与其所处的时代环境与历史境遇密不可分的。

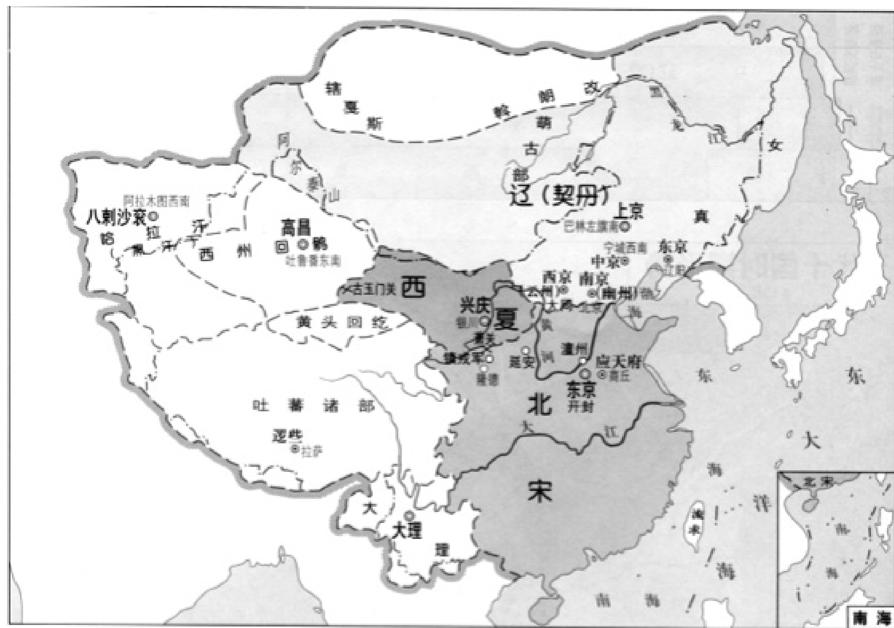
一、中世的转向

积贫积弱的国势

宋太祖赵匡胤自公元960年夺后周江山而建立宋朝以来，南方尚有几个割据政权存在，周围也面临着北汉、辽国等政权的威胁。因此，建国三年以后，宋朝就开始了统一全国的战争，直到宋太宗赵光义时期的太平兴国四年（979）统一了北汉，五代十国才算完结。宋太祖等人总结唐朝灭亡的教训，认为唐朝分封藩镇，广封疆吏，导致君弱臣强，祸起萧墙。



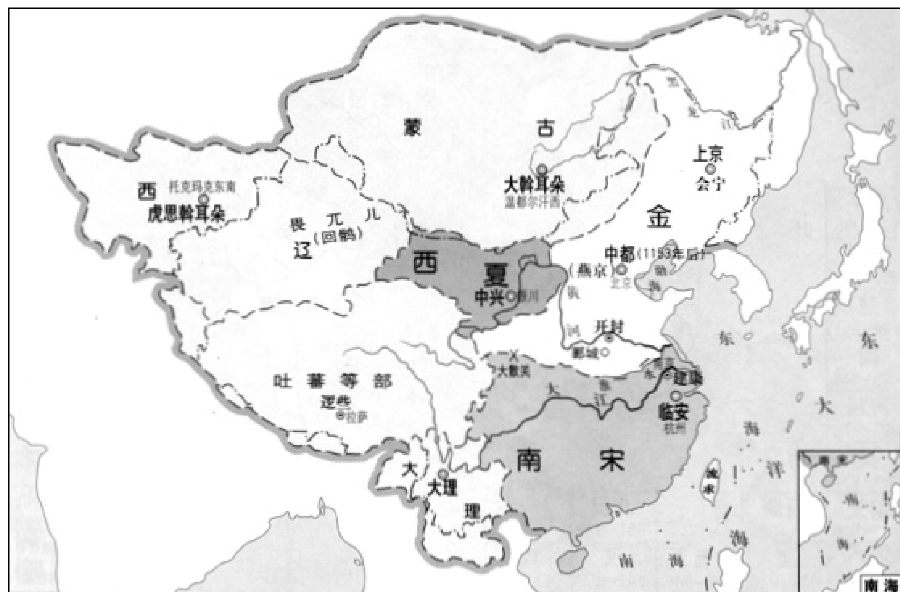
赵匡胤画像



辽北宋西夏时期形势图

宋太祖接受宰相赵普的建议，采取了一系列措施：首先，以“杯酒释兵权”的途径消融了对中央可能造成威胁的武将阶层，将他们的兵权收入自己手中；实行重文轻武政策，提倡文人典军，严禁武人干政；取消禁军最高统帅殿前都点检、副都点检职务，朝廷设枢密院掌管、调动全国军队。但枢密院却无统兵权。三帅虽有统兵权，却无调兵权，所以宋朝的三帅统兵权和枢密院调兵权职责分明，相互制约，直接对皇帝负责。另外，宋朝还实行军队更戍法，经常调换各地军队和各级军官，造成“兵无常将，将无常师”的局面，以防武将拥兵自重。与此同时，还削弱地方军力，从各地选拔强壮有军事技艺的优秀人才组成中央禁军，直接拱卫宋室，造成强干弱枝的局面。在行政方面，宋沿袭唐制，大力削弱宰相的权力，在宰相下设数名参知政事、枢密使、三司使，以分其军、政、财三权，使宰相无法独揽大权，同时又互相制衡，以防任何一方独断朝纲。而对于各地州郡，中央朝廷则通过“削夺其权，制其钱谷，收其精兵”的策略，将原先一直属于地方的军权、民权和财权统统收归中央，将原先的节度使逐步调回开封都城放闲，其原辖州郡由朝廷直接插手管理，委派文官赴该地任知州、知府等等，直接对中央朝廷负责。正如《宋史纪事本末》所言：“朝廷以一纸下郡县，如身使臂，如臂使指，无

有留难，而天下之势一矣”，这就彻底铲除了地方坐大以为患中央的藩镇势力，牢牢控驭住了地方势力。



金南宋西夏时期形势图

赵宋王室通过这一番努力，建立了空前的中央集权制度，皇帝的权力远逾历朝历代，统治力量空前加强。两宋以后，中国再未出现过大的长期的分裂割据局面，与宋朝的这些措施是很有关系的。宋朝在政治体制运作上，充分做到了传统的中央集权制，对以后的元明清时期政治体制的建设和运作都有着不可估量的深远影响。

宋朝所采取的如上举措，在加强了自身统治力量的同时，也造成了许多问题。两宋最为突出的、直到南宋灭亡也不曾解决的一个问题就是宋朝的“三冗”问题，即冗官、冗兵、冗费问题。



宋代科举考试图

宋朝为了防止武人干政，完善了唐以来的科举制度。自魏晋以来严格的门阀士族制度在北宋时期就已经分崩离析，大量的读书人开始涌向政途，宋朝廷鼓励士人读书做官，而且宋太祖立下祖制，不准轻杀文臣。承接他的宋太宗则扩大开科取士的范围，突破前朝藩篱。宋太宗本人在即位之初就将取士的名额加以扩大，从每年的三十人，迅速增加到一百零九人，而且曾经连放五榜，纳贤八百人。所谓上有所求，下必好之，宋朝的读书风气迅速兴起，科举应考之人急剧增加，宋朝迎来了中国科举考试史上的第一个“黄金时代”，很快造就了一个异常庞大的知识阶层，同时培养出了一个良好的、超过前代的、浓厚的读书风气。所以宋朝用了不长的时间就建成了超过前代的、庞大的文官体系，正如宋祁所说的那样“州县之地不广于前而官五倍于旧”，结果叠床架屋，机构臃肿，仕途壅塞，徒靡国帑，导致了行政效率的低下和大量的腐败，社会矛盾不断激化。

与此同时，冗兵的现象也极为突出。遍布全国的主要用于屯田生产、稳定社会的地方厢军尤其累赘，后来厢军多为老弱病残之所集。宋朝兴起的“好铁不打钉，好男不当兵”的俗语已经可以窥见当时军队的情形，其战斗力大大下降，在与北方的政权交战中居于劣势。

两宋供养着大批的文官和兵士，费用颇称窘迫，加之后来向北方的辽国、西夏以及后来的金国等的求和，每年都需要向这些国家缴纳大批的财物，更是国力黜乏。天长日久，宋朝整个机制的运转都降低了下来，积贫积弱的局面渐次形成。公元1127年，靖康之难，北宋灭亡，宋室南渡，偏安江南一隅，直到公元1279年为元所灭，却从未能改变一直以来的弊病。

宋朝的积贫积弱的国势，导致了宋朝政治上的迁延、经济上的紧张和军事上的懦弱，两宋又皆重文治而不重武功，所以，在与北方强悍的几个国家的交际中始终处于一种文弱的状态。然而宋朝积贫积弱现象的出现，却恰恰是崇文抑武政策的外在表征。正是两宋时代重视文治、不主攻伐、内敛修为，才陶冶出一代极其优秀的文人墨客，散发出了玉树临风一般旷古高迈的情怀，开创了有宋一代独特的文明，塑造了一个新的文化高峰，“高山仰止，景行行止”，后代颇难望其项背。

佛教的中国化

东汉末年的时候，佛教由印度传入中国。汉朝之后的三国时期，印度等地的僧人陆续来到中国的中原地区弘扬佛法，推动了佛教在中国的进一步传播。魏晋南北朝的时候，由于南北朝各代帝王大都崇信佛教，所以佛教在此期间虽然也经历过北魏太武帝和北周武帝的灭佛事件，但是仍然得到了很大的发展，绵联而入唐宋。

但是，佛教到了七八世纪时，开始出现了一个转变的趋向，即中国信徒在对于佛教义理的阐释上，逐渐改变了原先那种阅读佛教经典的囫囵吞枣式的做法，开始讲求细致入微的研读，试图通过对一个典故、一个词语的解读来寻求佛教义理的精义，达到佛家的最为深奥之处。也就是说，这个时候所出现的这种趋向，带有了一种回归原点以达至境的性质。

佛教初入中华时，信徒对翻译过来的佛教经典都如饥似渴地阅读，当时多是从整体的方面去寻求对佛教义理的阐释。到了魏晋南北朝时期，正是老庄玄谈大盛之机，倾向佛家的士人多能从道家的思想上将佛教的大乘一支相融通，所以佛教徒也熏染了玄学风气，重于义理之辨，偏重于纯粹的佛学学理的探讨。然而随着时代的变迁和社会的发展，佛教的滥觞也给大一统的政权的理论框架及其统治秩序带来了混乱的危机，引起了统治阶层的警惕，于是佛教的宣盛逐渐得到抑制。具有转折意义的是唐宪宗元和五年（810），唐朝廷以官方的名义停止了先前的大规模翻译佛经的活动。《宋高僧传》中对此举评论说：“朝廷罢译事，自唐宪宗元和五年至于周朝（后周），相望可一百五十许岁，此道寂然。”可见，佛教经此打击，滥觞之局倏忽而流逝百年之久。

佛教经典的翻译工作得到了遏止，人们对经典的解读也就随之兴趣黯然。最重要的一个变化是在此之前，佛教由于与中国本土的儒家、道家文化相碰撞和融合而产生了禅宗一系。禅宗是隋唐时期甚至是整个中国历史上影响最大的一个佛教宗派。

早于禅宗以前，中国已经有所谓“禅学”兴起并流传。“禅”，即“禅那”，佛教一般称其为禅定，是安静地沉思的意思。佛家认为，禅定是一种很重要的修养工夫，人们可以通过禅定来压制、祛除种种烦恼，洗净世俗铅华，而且能够启发智慧，使修禅之人达到一个理想的精神境界。所以，禅宗不同于昔日的弘法途径，它讲求静心息念，用心去悟，不再从整体上去细细地讲求纯粹的佛学义理之辨，而是开始探讨相对短小的语句和警句，一洗先前的烦琐。同时在修炼方法上转向了实际层面，从现实实践的角度去寻求对佛家义理的解悟。开始了由原先的形而上的路径下旋为形而下的方法。这是禅宗的一大特点，也是它之所以能开创出一个新的佛教传播高峰的机缘的一个原因，一时蔚为大观。时代的变迁，已经使人们逐渐对先前纷繁芜杂的理论探讨兴趣索然，对禅宗所开创的这种相对简单的方法心有所动。

尤其是南禅宗师惠能所极力提倡的“顿悟”法门，主张“即心是佛”“见性成佛”，更加使得禅宗的修行阶层下移，为禅宗能很好地打动普通平民阶层的人们奠定了基础。加上禅宗自五祖以来的北禅神秀、普寂和南禅惠能、神会等人不懈地、大张旗鼓地宣传以及有关政权的扶植，所以，

禅宗于8世纪中叶左右开始兴盛起来。禅法渐渐成为信仰者们的关注中心，禅师的地位开始超越传统的法师和律师，禅宗成为佛家在中土发展繁荣的新里程碑。

唐亡宋兴，佛教的发展趋向已经是非常平民化了。唐朝自韩愈以来，倡导“古文运动”，复归传统的儒家道统，排抑佛教等教派，逐渐在士人精英阶层造成了一种颇具影响力的舆论风气，这也对佛教构成了打击。佛教到了宋代，其势力已经倾颓了，传统的佛家，可以说是消融了。等到二程、朱熹起来，理学糅合儒、释、道三家学说而产生的时候，在某种意义上即宣告佛家的最终消融。当然，消融并不是消失，佛教在后世仍然保持着比较大的声势，只是相比以前，它已经彻底消融进了中国文化中去了。自宋朝以后，世俗的封建专制王权再也没有花多大力气去压抑佛教的势力。

思想的一尊——理学

中国传统的儒学自佛教传入中国并大行天下以来，受到了佛教和道教的冲击，所以到了唐朝中后期，许多儒家学者开始致力于重建儒学的统治地位。他们开始趋向于着重发挥儒家的义理，而抛弃了自汉朝以来的那种烦琐的训诂笺注，这样就出现了一个和以前不同的新的儒家学派。这个群体到宋代继续发展，至宋代中叶便基本形成。这部分新崛起的儒家士人，一方面注重儒家典籍中对义理的阐释和发挥，一方面注重身体力行、经世致用，影响愈来愈大，并且在宋代衍生出了所谓之“理学”，也称为“道学”，着重发挥义理之辨，不屑训诂笺注之举。

理学以北宋时期的“宋初三先生”孙复、胡瑗和石介开其端，由周敦颐、邵雍、张载、程颢和程颐“理学五子”承其力，到南宋朱熹集其大成。朱熹被尊奉为“朱子”，其构建的复杂的哲学思想体系“朱子理学”逐渐上升为思想的独尊，影响后世莫大之极。

胡瑗（993～1059），字翼之，泰州海陵人，学者称其为“安定先生”，宋代理学的先驱人物。胡瑗强调“明体达用”之学，讲求明经为体，治世为用，提倡以儒家之经义伦理治天下。后与同窗孙复、石介俱成为一代宗师，并称“宋初三先生”。胡瑗在教授学生的过程中，讲求“沈潜、

笃实、醇厚、和易”的学风，把他的儒家义理观念灌输到实际的传播学术活动中去，以“明体达用”之学教人，反对佛老思想，强调以儒家的伦理观念来修身养性。石介（1005～1045），字守道，山东兖州奉符人。因为他曾经讲学于徂徕山下，故世称其为“徂徕先生”。他也提倡儒家思想，反对佛老思想，时刻以家国为忧，欧阳修称赞他“貌厚而气完，学笃而志大，虽在畎亩，不忘天下之忧”。孙复（992～1057），字明复，山西晋州平阳人，石介创立泰山书院时，邀请孙复来主持书院，而胡瑗亦参与进来。“宋初三先生”遂造就“泰山学派”。泰山学派首先推动了疑经学风的形成。主张抛开传统训解，开始自我寻解，逐渐使汉唐的注疏之学转向宋朝的义理之学，这对于日后理学的形成至关重要，可见其功绩所在。

宋初三先生对于理学的形成而言，主要功绩在于不崇拜古典，而去强调个人主观能动性的发挥，自己对“经”等的义理进行寻解，开义理之学的先河，为后来“二程”进一步发展理学做了重要的张本。正如《宋元学案·泰山学案》所说：“宋兴八十年，安定胡先生、泰山孙先生、徂徕石先生始以师道明正学，继而濂、洛兴矣。故本朝理学虽至伊洛而精，实自三先生始，晦庵有‘伊川不敢忘三先生’之语。”

宋初三先生之后，就是著名的“理学五子”。五子各有千秋，承袭了宋初三先生的优点，共同造就了一个新的学理走向——新儒学的诞生，理学也就以此为标志而逐渐大行其道了。五子的理论框架都很庞大，难于一一细说。

邵雍（1011～1077）建立的是“象数”体系，他企图用一个完整的图式来说明宇宙演化和社会、人生的全部运动程式。这个象数体系虽然是由主观推演而成，却不乏合理的成分。邵雍是第一个把象数学理论方法同理学思想相结合的理学大家，乃至南宋张载的象数派，也从中吸取了很多的东西。邵雍在整个理学史上的地位是很高的，影响也很大。直到现在，他的象数图式仍旧吸引着很多人的
目光。

周敦颐（1017～1073），字茂叔，因为曾在家乡建立“濂溪书堂”，故而被人称为“濂溪先生”，他创立的学派也被称为“濂学”。周敦颐曾经

作《太极图说》一文，阐发自己的思想。《太极图说》有图有文，并且以文解图，提纲挈领地对宇宙的发生、发展过程进行了抽象的概括，概述了他从宇宙自然到人道性命的基本思想，从而沟通了天地、宇宙、万物、人心，完成了宇宙观念与人道性命的连接，对后世理学家们的天地人心理论影响至大。

张载（1020～1077），字子厚，河南开封人，后因其家侨居关中地区，所以将他所开创的学派称为“关学”，又因其定居陕西郡县横渠镇，故世称其为“横渠先生”。张载对于理学的重大贡献，是其“气本论”的提出。他认为天地万物都是由“气”构成，“气”的消散状态称为“太虚”，而“太虚无形，气之本体”，无论如何，“气”是始终如一的。张载的“气本论”，是中国哲学史上第一个系统地以“气”和“阴阳”来力图说明世界何以运动、以何运动的哲学理论体系，对后来朱熹理学中“气论”的形成，可谓影响至深。张载还提出了士子文人的千古职责，即宗旨是“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”，充分表露了儒家文人为“道统”而斗争到死的壮志，此话一出，沿袭历代而不灭，给了后世以无尽的精神养料。

于后世理学的最终形成和大发展出力尤大者，乃是程颢和程颐这“二程”兄弟。程颢（1032～1085），字伯淳，后人称其为“明道先生”。程颐（1033～1107）字正叔，后人称其为“伊川先生”。二程是河南洛阳人，且自公元1072年以后，二人长期在洛阳讲学授徒，所以他们二人所开启的学派被称为“洛学”。他们所创立的“洛学”一脉，最终使自宋初三先生以及先前各家的理学具有了一个比较完整的形态，因而在学术史上，人们往往将二程作为宋明理学的实际创立者。不论怎样，自二程出，理学才算是蔚然成派，其于理学的崛起，贡献尤大。“洛学”一派的著作有二程《遗书》二十五卷，《外书》十二卷，《文集》十二卷等等，都是传之后世的佳作。

二程学说的核心是“天理”论。程颢曾经说：“吾学虽有所受，天理二字却是自家体贴出来。”“天理”，即是二程哲学体系中的最高范畴，而“天理”之于二程，一般又被称为“理”。以往的诸位学者，也都谈到过“理”的问题，但是，没有人把“理”上升到至高的层次，到了二程，才把“理”上升为“洛学”思想体系中的最高范畴。从此，此“理”开始斗换星

空，开一代理学哲学体系的新天地。

二程的“天理论”是有系统、有层次的。概括而言主要包括以下几个方面：第一，“理”乃是世界万物的总根源。二程首先赋予“理”以精神的属性，然后认为“理”乃是宇宙万物的根本和总根源。二程认为：“理者，实也，本也。”又说：“理则天下只有一个，故推之而四海皆准。”万物都是从理中派生出来的，所以“理”是宇宙万物的总根源。第二，在“理”与“气”的关系上，二程坚决反对张载的“气本论”的思想，认为先有理，次有气，理是气之本，气是理之用，理气之间，以理为本。第三，“理”是自然和社会的最高法则。所谓“天下之物，皆可以理照。有物必有则，一物统有一理。”“万物皆有理，顺之则易，逆之则难，多循其理，何劳于己力。”可见他们对“理”的法则地位的推崇。第四，“理”与“礼”相联系起来，将“理”作为一种道德伦理的规范。二程之前，周敦颐就曾经说过：“礼，理也。”这种观念，在二程处进一步得到了发展，他们把以儒家为本源的传统的道德伦理观念和人伦制度等等统称为“理”，进而赋“礼”于其中，将二者联系起来，构成了一个“天理”。二程十分明白地说道：“理即是礼也。”所谓“天地之间，无所适而非道也，即父子而父子所在亲，即君臣而君臣所在敬，以至为夫妇、为长幼、为朋友，无所为而非道。”二程认为只要遵循这种上下之分，社会自然就会和谐，就会达到最美好的境界了。二程在“理——礼”关系上的观点，对后世影响尤大。此外，二程在认识论方面，也很讲求“格物致知”之学。大倡格物之学，这种思想在以后朱熹的思想体系中，得到了更好的发挥。

“理学五子”的竞相争艳，使得理学一时蔚为大观，中国儒学开始了历史上的再次复兴，其于佛老思想之冲击诡动之中，尽显传统士子文人的志向所在。后世及于南宋，尤其到朱熹“闽学”一派，理学算是集大成了。因为他的体系受“二程”的影响比较大，所以后来把他的思想体系也泛称为“程朱理学”。

理学自诞生之初就十分注重义理的发挥与阐释之功，朱熹尤重“性”“理”“气”之辩，并且在这方面走向了极致。朱熹的理学，其主要方面就在于理气、心性、认识、功夫等几个论点。

在理气论上，朱熹发挥了二程的理气观念，认为万事万物都是由“理”和“气”这两方面构成的，二者不可分离，但是一旦究其本原，则又是有先有后的，即“理在先，气在后”。朱熹在他的思想中是推崇“理”的，认为“理终为主”，而且还将理进一步发挥至“太极”的层次，此一“太极”即成为其思想中认为的天地万物所由以生出的本原。和二程的逻辑走向一样，这也成为朱熹构建其哲学体系的一个重要的本原思想。由于朱熹对“理”推崇备至，所以其哲学理论也被人们称为“理本论”。

在心性论上，朱熹认为“心统性情”。“心”的意义被极其突出地强调了出来，“性情”都是浮动的，最终都要靠“心”来收归。而朱熹更进一步认为“性”是心之体，“情”是心之用，心则包含体用而统摄之，由此一来，其“心性”观念便更加强调“心”的功能了。

在认识论方面，朱熹承袭二程之学，大讲“格物致知”之学，强调从事物中悟出道理、看出事理来，结果“格致”一学开始大兴其道。他还主张“知先行后”的观点，在传统的“知行”之辨上表达了自己的观点，后世的理学家们也不断从朱熹的知行关系上去阐发理学义理。

在功夫修养上，朱熹提出了影响后世颇为深远的“存天理，灭人欲”，要以“理”为根本，不可让“人欲”占据身心，强调客观的存在，抑制本能的浮动虚无。朱熹的这一思想，后来被发挥到了社会道德教化层次上来，形成了极为苛刻的封建礼法，但于朱熹当时之目的，已经相去甚远了。朱熹的目的，仅仅在于强调克己以达理，浑然一体，仅仅是修养上的一个功夫而已。

当时的理学家除了朱熹之外，还有其他重要人物，主要是陆九渊一派。陆九渊讲求的是象数之理，和朱熹的学说相背离。陆学认为朱熹之学不是儒家传统的正道，是别子门派，而陆学才是正统之学，因此二人的体系发生了极为严重的冲突。朱、陆之争是理学史上的公案，其中最为有名的则是江西的“鹅湖之会”。“鹅湖之会”是由当时另一位儒家学者、号称“东南三贤”之一的吕祖谦于南宋淳熙二年（1175）出面组织的一次辩论。旨在调和朱陆矛盾，希望能通过一场讲学式的辩论来结束理学之间门派的私见。朱熹与陆九渊、陆九龄兄弟均赶赴江西鹅湖寺会

晤，“相与讲其所闻”。双方在鹅湖上进行了三次大辩论，就理学中的许多问题以及两派对立的观点进行了激烈的论争，都想通过宣讲击破对方的学说，使己方学说大行天下。“鹅湖之会”的结果是非但没有达到吕祖谦调和的目的，反而使朱、陆两派的学说分歧愈来愈大，最终形成了私见颇大的门户。这段理学史上的公案，恰恰说明了理学派系在观点上的分野之大，也说明了理学还需要一个大的集成，方可冲决块垒、流白于世。

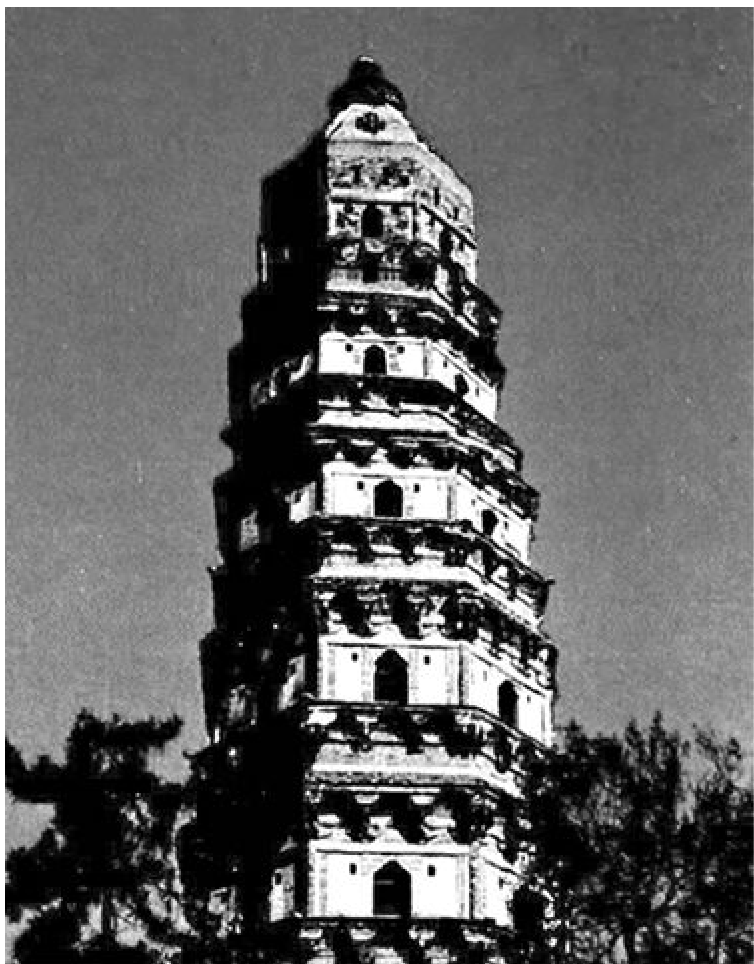
朱熹在和南宋当时许多的儒家学者和理学家的这些类似的辩论和辩难中，吸收了各家的精华思想，把自己的理论一再修缮，最终使程朱理学一派能够崛起于诸家之中，巍然鹤立。而程朱理学，也逐渐代替了其他支派的理学而成为理学的代名词了。需要说明的一点是，朱熹在世的时候，他的学说并未得到政府的认可，他本人甚至还受到其学说的牵连而几至下狱获罪。他和其他理学家的辩论也一直都在持续着，一直到了南宋末年，朱熹理学才被尊为儒学之正统。而随着后世意识到了理学能够给统治秩序所带来的教化功能，理学更是受到了政府前所未有的推崇和认可，理学渐渐强化成为哲学体系和道德理论的独尊。而朱熹本人也被前所未有地加以广泛推崇，以至达于“朱子”称号，得以配飨孔庙。

理学，历经“宋初三先生”的开风气的努力，次经“北宋五子”的推演，再经南宋朱熹集其大成，最终由多家合为朱子学说一家，成为思想上的独尊。

北方的跌落

自秦汉以来，我国北方地区尤其是黄河流域，是中华文明的重心区域，南方多蛮夷之地，尚有刀耕火种之区，北方就成为了政治中心和经济中心的聚合地域，文化也是在此滋生成长的。然而，从魏晋南北朝以来，北方人民南迁之事日益增多，北方比较先进的耕作工具也流传到南方地区，使当地经济得到了快速的开发，许多士家大族为避战祸也都纷纷南迁，带去了浓厚的士风，所以南方逐渐开始发展起来，日渐崛起。到了两宋之时，经济中心与政治中心已经开始分离，其主要的原因，是自唐朝末年以来，北方的战乱不断，历经“五代”的攻伐，社会受到很大的打击，而南方却因为长江天堑的原因，战乱较少。即使“十国”存在，

亦未能造成像五代那样严重的丧乱，而到了后来辽国、金国、西夏的兴起，北方更是冲突不断，经济文化都遭受严重损失。不过北宋时期，都城尚在开封，北方也聚集了很多繁荣的大都市，所以一时尚能支撑。然而金灭北宋后，宋朝南迁，定都临安，则北方之衰落，更是不可言语。南方开始渐趋富庶，文化上更是北方所不及，北方的优势，便是政治中心的聚合之地。



苏州云岩寺塔

公元1127年“靖康之变”后，宋室渡江，于临安另立朝廷，是为南宋。这个时候，宋朝算是完全地立足于江南地区，政治、经济、文化等方面，无一不在南方另外形成了一个不同于北宋时期的新的集团。南方

与北宋时期相比，得到了宋王室的直接扶植，更是如鱼得水，于文化上面颇多建树。南宋时期后起的学者士人基本上都是南方人，比如朱熹、陆九渊、陆九龄、陈亮、叶适等理学家，陆游、叶梦得、文天祥、洪迈等文学家，都是崛起于南方地区的。而伴随着理学的兴起和私人授徒方式的流传，各地的书院也竞相发展起来，比如白鹿洞书院、岳麓书院、象山书院等，以书院和主讲人为中心，形成了一个独特的知识群体。这批知识分子空前的活跃，竞相游走，交流传播学术思想，最终共同造就了学术上的繁荣。

宋代南方书院的兴盛，是南方文化最终崛起的一大标志。宋代书院发展的初期是北宋太祖朝到仁宗朝时期（960～1063），这段时期可谓是宋代书院教育的萌芽时期，而在实际上更像是五代时期的书院发展的延续，这时全国的书院数量很少，大致先后出现过十所左右，而且这些书院的情形也很不稳定，兴废靡常。这个时候文化上的重镇，是北方的洛阳地区，发展的主体也尚不在书院之内，南方这个时候的文化比较寂静。

到了南宋时期，书院起初也并不受国家支持，仅以私学的面目出现。朱熹等人主讲白鹿洞书院之时，也都是小心翼翼的，生怕不受朝廷认可的理学开罪了朝廷。不过书院却还是在默默中开始崛起，成为士人论道讲学的据点，将整个南宋的文化，开始烘托起来。南宋书院文化的真正兴盛，是到了宋理宗朝时期（1224～1264），那时理学被定为唯一的正统学说，受到了宋室的极力推崇，而书院也开始广为发展，并且开始有官学意味了。这时的书院及其知识群体，大大推动了南宋文化的进一步发展。南宋居江南一隅，它的文化的兴盛，和同时代的金、元先后占领的北方地区相比较，使后者不免大有茕茕孑立、形影相吊之感。南方在经济和文化上，都堪称繁荣，出现了江浙、两湖和岭南三个比较明显的学术区域。国家的重心，除了以武力为背景的政治重心的居所之外，其余的其实已经都转移到南方地区来了。北方地区，自秦汉以来的富庶，至南宋时期，算是一个大的根本的改变，此后的元、明、清三代王朝的历史，都可以见到北方的贫弱和南方的富足。宋朝，是北方跌落南方崛起的时期，所谓有宋一代“地运南迁”，即指此而言。

但是北方的跌落，毕竟也代表着政治重心的丧失，这一点在相当大

的程度上影响了两宋尤其是南宋时期的知识分子，在他们的内心深处，造就了一种危机意识，培养出了一种忧患意识，对当时的知识分子的精神世界的影响是比较深远的。

近世平民社会的崛起

尽管宋朝在综合国势上始终面临着一种所谓的“积贫积弱”的局面，但是宋朝的经济仍然是有着长足发展的，最为突出的就是南方经济的崛起。在两宋时期特别是宋室南渡之后，南方更是得到了空前的发展，江浙一带富庶甲于天下。自南宋开始，中国的经济重心就南移至此了。宋朝的农业、商业、手工业、丝织业等行业都得到了巨大的发展，火药运用于军事上、活字印刷术的发明、指南针广泛运用于航海、天文历法的长足进步等等，无不展示着这个朝代丰富的活力和四射的文明魅力。伴随着政治、经济和文化等领域的发展和进步，宋朝的社会阶层流动超过历朝历代，并且出现了一个十分明显的变化，就是近世平民社会的崛起。

所谓的“平民”，一般来讲主要包括农民、商人、手工业者、工匠和贱民，他们在社会阶层的秩序上是属于下层的，通常没有多大的政治权利和多少话语权，但是他们的社会流动性一般说来却又是很强的。宋以前亦有平民阶层和平民社会，但是宋朝崛起的平民社会，更多的带有近世的特点，成为后世元明清等时代平民社会的主要构架。

近世平民社会之所以能够快速地崛起于两宋时期的主要原因，首先就是自魏晋以来的严格的门阀士族制度的破毁和消亡，给予了下层社会阶层的人们以更大的自由流动的地域和空间，平民百姓也可以读书入仕为官，社会群体的流动性增加；其次，宋朝经济尤其是商业和手工业等商品经济的高度繁荣，使从事这部分行业的社会群体逐渐形成了拱卫自己的经济基础，还组成有形形色色的本行业行会组织等等，这就更加能够使这部分社会群体有了一定的政治地位和发言权；再次，随着经济的繁荣，宋朝的城市规模也获得了空前的迅猛发展，在这样的情形之下，新兴的市民阶层地位日益上升，成为有宋一代非常突出的文化现象。

两宋之时，伴随着商品经济的大发展，北宋以开封为中心，南宋以

临安为中心，城镇相比于前代有了巨大的改变和发展。

宋以前的城市，大规模的不算很多，而且城市的布局也比较程式化，管理也都十分严格。到了宋代，随着生产的日益富足，商业经济的发展开始使人口大量地涌入城市中去，城市开始空前地膨胀。宋代人口规模有数万户乃至十万户的陪都、大商业都会就超过了十个。其中以北宋都城开封的总人口为最，其在高峰时期，总人口数目已经超过了一百万。后来的南宋都城临安也成为了“南方的开封城”，人口密集、接踵摩肩。这样巨大的人口规模，不仅在中国的人口历史上是空前的记录，即使就当时世界范围来讲，也是绝无仅有的。

与此同时，宋朝还开始有意识地营造繁荣的城市氛围，以期激励经济发展。在宋代之前，后周的周世宗由于开封的仓储不足，曾经下令允许在汴河上设立邸店；宋太祖即位后，又于公元965年下令允许开夜市。一前一后的两道命令，使传统的城市坊市制度崩开了一个缺口。虽然宋代开始时仍然实行坊市制度，但是随着商品经济的巨大发展，终于走向崩溃。宋景祐年间，朝廷正式下令允许商人只要缴税，就可以到处开设店铺。宋代商业街成批涌现，如在开封汴河两岸、皇城东华门外，曾经一度从宣德门向南一直到朱雀门的御街两旁都准许行人进行买卖活动。而南宋的都城临安，更是有三个大商业区位于御街之上，城外郊区出现了大约十五个商业繁荣、居民集中的镇市，加强了彼此之间的流动。

如此一来，宋朝城市欣欣向荣，而市民也日益获得了先前所争取不到的地位和机遇，逐渐在发展中形成了一个整体阶层，成为平民阶层崛起的一个标志。

在平民阶层的崛起过程中，比较突出的一个现象就是商人社会地位的提升和崛起。中国作为一个农业立本的大国，从先秦时代就沿袭下来一个“重农抑商”的传统，在社会阶层上，人们也是按照“士、农、工、商”这“四民”的标准划分的，商人处于社会的最底层，即使在平民阶层中也一向为人所轻视，商人犯法例为严处。然而到了宋朝，商人开始慢慢被视为是与社会其他阶层的人们平等的“齐民”。在宋代的法律中，对商人犯罪加重惩罚的规定和律例相比前代来说，少之又少。此外，商人为

了维护自身的权益还开始起来与政府进行斗争，例如宋开宝年间东京有商人被冤枉杀害，曾经引起过商人的罢市斗争，最后迫使官府做出了一定的妥协。这种现象的出现，表明在思想意识方面，商人阶层已经有了独立的阶层意识的觉醒，同时，实际力量运作方面，也表明他们在这个社会体制中已经拥有了一定范围的决定力量，而宋朝官府最终被迫做出了妥协，又可说明他们的这种独立的阶层意识和社会影响力在当时是已经得到了具有普遍意义的承认。两宋时期的社会，崇商弃农、士商渗透和官商融合渐成风气，商人身份开始变得比较复杂，有亦官亦商者，也有亦商亦地主者，商人被以礼相待，不再委身于人。这是近世平民社会崛起的又一极其有力的表征。

平民社会的崛起，使得宋朝时期的社会流动大大增加，在带给了两宋繁荣似锦的经济之外，也使得朝廷能够笼络到范围更广、为数更多的优秀人才来巩固国基，而这部分人才的诞生和兴起，又创造了大量优秀的文明成果，使得宋朝在许多领域都获得了长足发展。平民社会中所蕴藏着的巨大潜能，到宋朝算是得到了一个强烈的迸发，这种潜能给宋朝带来的不仅仅是中国社会发展史上的一大变迁，更是中国文化史上的一大跃进。

宋以后的平民社会基本上都传承了宋朝平民社会的特质，尤其是明朝中后期的江南城镇中的市民阶层，他们与宋朝开封、临安等大城市中的市民阶层几乎是一脉相承的。

二、宋儒的风采——文与道的无尽纠葛

书生治国典天下

宋代虽是以兵起家，但是自宋太祖以后的历朝皇帝，却十分推崇文治的功夫，优待读书人，不轻杀文臣。宋朝君臣都十分明白一个通俗的道理——“可马上得天下，安能马上治天下”，所以，宋代崇文抑武之风甚盛，科举考试渐渐攀上高峰，“学而优则仕”，入仕途者日益增多，文臣地位也大幅度提高。两宋时期的宰辅差不多都是通达贤能的读书士人，而地方州官，更是文臣充斥，武官的地位和文官比较起来，愈发显得低下，能够参与到政治权利中去的，基本上都是文臣书生。这样，在有宋一代，出现了一种十分突出的书生治国典天下的现象，为历代所不及。

宋朝的开国宰相赵普，字则平，幽州人，后迁洛阳。他并不是一个十足的读书人，知识水平一般，却于治国方略上很有头脑，刚毅果断、足智多谋，在宋初的一段时间内，赵普算是个书生类型的智囊人物。他在后周时就是赵匡胤的幕僚，辅佐赵匡胤建立宋朝以后，于乾德二年（964）升任宰相，辅佐太祖加强中央集权。历史上有名的“杯酒释兵权”、强干弱枝、分化职权等为政策略，都离不开赵普的谋划。然而赵普终究出身小吏，比起一般文臣来，他的学问要差许多，宋太祖自立朝以后，深感“该用读书人”，所以劝他的智囊宰相赵普也多读点儿书，从此，赵普的角色开始发生了一些转变。他每次从朝中回到家里，就关起书房房门，从他的书箱里取出书来，开始认真诵读，有时甚至到通宵达旦的地步，次日上朝处理政事，仍然是十分地敏捷。赵普去世之后，他的家人在清理他的遗物时，发现他的书箱里就放着一部《论语》，而且才翻了一半。从此，赵普“半部《论语》治天下”的说法便流传开来。可是不管怎么说，赵普的故事毕竟在一定意义上作了宋朝崇文抑武风气的先例，从此之后两宋的宰相，就知识层次而言，都是比较优秀的读书人。

宋朝的政治家中，都是读书人出身，其中不少人都名垂后世，如范

仲淹、欧阳修、司马光、王安石、苏轼、叶适、文天祥等一大批名臣。他们都怀有治国之志，在政治上都是很活跃的人物，充分展现出了宋代文臣理国典事的历史风采，但是在他们的求治中，也处处体现着一种源自于唐代古文运动以来的对于“道统”的淡淡的忧愁。北宋名臣范仲淹在其著名的散文《岳阳楼记》中说，“予尝求古仁人之心，或异二者之为何哉？不以物喜，不以己悲。居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君。是进亦忧，退亦忧，然则何时而乐耶？其必曰：先天下之忧而忧，后天下之乐而乐欤。”这段话体现出了范仲淹等名臣时刻以家国为忧的情怀，为历代所传诵，此中也表达出了文人们始终如一的“道”的理念，文人治事，忧“道”愁“统”，一代士人治理国家的千愁万绪于此也就表达得更加淋漓尽致。

而宋神宗时的宰相司马光，更是以远迈前代的宏远气概编纂了《资治通鉴》。司马光虽然是奉旨编纂，但是其结果却充分体现了他作为读书人的“道统”观念和作为文臣的治国理念，他在《资治通鉴》第一卷卷首即评论说：“臣闻天子之职莫大于礼，礼莫大于分，分莫大于名。何谓礼？纪纲是也；何谓分？君臣是也；何谓名？公、侯、卿、大夫是也。夫以四海之广，兆民之众，受制于一人，虽有绝伦之力，高世之智，莫敢不奔走而服役者，岂非以礼为之纲纪哉！是故天子统三公，三公率诸侯，诸侯制卿大夫，卿大夫治士庶人。贵以临贱，贱以承贵。上之使下，犹心腹之运手足，根本之制支叶；下之事上，犹手足之卫心腹，支叶之庇本根。然后能上下相保而国家治安。故曰：天子之职莫大于礼也。”从这段“礼”“分”论中，不难窥见司马光作为一个读书人在内心所具有的承袭传统“道统”的观念，其思想也对后来的理学家的思想产生了一定的影响。在《资治通鉴》一书第二百九十四卷卷末，司马光将他编纂此书的目的及其文臣情怀再次做了抒发，他说：“臣常不自揆，欲删削冗长，举撮机要，专取关国家兴衰，系生民休戚，善可为法，恶可为戒者，为编年一书。使先后有伦，精粗不杂，私家力薄，无由可成……重念臣违离阙庭，十有五年，虽身处于外，区区之心，朝夕寤寐，何尝不在陛下之左右！顾以驽蹇，无施而可，是以专事铅椠，用酬大恩，庶竭涓尘，少裨海岳……伏望陛下宽其妄作之诛，察其愿忠之意，以清闲之燕，时赐有览，鉴前世之兴衰，考当今之得失，嘉善矜恶，取得舍非，足以懋稽古之盛德，跻无前之至治。俾四海群生咸蒙其福，则臣虽委骨

九泉，志愿永毕矣！”

可见，司马光倾毕生之力而编纂的《资治通鉴》，在致用层面就是要做到“鉴前世之兴衰，考当今之得失”，以为政治之资鉴，所以，《资治通鉴》一直为后世历代君臣必读之书，更是历代读书人治国安天下的必读书，这部书承载了以司马光为代表的宋朝文臣的历史观念、道德观念和政治观念，这种观念是深厚而沉重的，所谓“其兴也勃焉，其亡也忽焉”的历史循环，于兴替之中，别有一番读书人所不堪的情怀。

南宋偏安江南一隅之后，虽然已经失去半壁江山，却仍旧不主武功、不事武力北伐，仍旧是不愠不火，文弱之气有加无减，尽管大臣奏请北伐的所在多有，但是整个宋室却一直没有强硬起来，所以像辛弃疾这样的爱国人士才会不得不以一己之力去敌一国之兵，本欲“了却君王天下事，赢得生前身后名”，结果还是“可怜白发生”，乃至于最后文天祥以“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”的千古绝唱来结束了一个朝代的文弱。宋朝的重用读书人，本是皇家传统，逐渐也就形成了一朝的风气，进而影响了整个社会风尚，所以两宋一朝，出现了极其兴盛的文人典政的局面。但是自古文人多空论，纠缠于文道之间，说理辩义，无有已时，也许也正是由于书生治国的缘故，两宋才一直显得文弱不禁武功。然而书生典政，倒也并不是弊窦丛生，因为文臣受学于孔孟之书礼，故而在政治上十分讲求儒学思想和儒家秩序，誓死捍卫“道统”，即使后来理学诞生后，亦未放弃此种道德教化的功用，这对于稳定政治统治而言，是颇有好处的，因为道德教化，往往在书生士人看来是整个社会政治秩序至为重要的一面，所谓“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”即是此意。

管中窥豹，可见一斑，这样的道德教化的推行，恰恰能够在实行中造就一批为朝廷效死力的文臣武弁，所以，宋朝虽然有文臣之间的争执甚至很激烈的党争，但是却从未出现过大的内讧和分裂。两宋在文学、思想、艺术等等文化方面，更是竞相争艳，登上了中国文化史上的一个又一个的高峰，不能不说是有赖于两宋的文人政治局面所奠定的和平稳定的社会根基的存在。

大变法——王安石与司马光

自宋朝建立以来，一转唐朝开拓疆土的恢宏气势而为守内虚外的内卷政策，实行中央集权的强干弱枝，本着坚强中央权力的中心点来进行了大幅度的调整，结果，宋朝虽然获得了政治上的稳定和经济、文化上的繁荣，却也留下了不少的弊端，最为突出的“三冗”问题即是其表现。然而，宋朝自建立之初，自太祖即形成了一种“祖宗之法”，嗣后历朝君王，都依照此种成法办事，所以宋朝自草创之初所遗留下来的各种弊端，始终未能很好地得到纠正和根除，天长日久，弊端愈演愈烈，各种矛盾不断显现，严重影响了整个国家进一步发展的潜力。北宋建国至宋神宗赵顼时，已历经一百零八年，这百年来的积累，使得大宋河山一片锦绣，但是其自立朝以来的弊端也愈积愈深，矛盾日益突出，所以，神宗变法已经是势在必行之事，因此，熙宁、元丰年间以王安石为宰相，开展了大刀阔斧的大变法。虽然后来变法遭到挫折，以司马光为首的新宰相断去新法、重新理旧，但是，这次大变法的影响却波及整个宋朝历史，且对后世发生了莫大的影响，整个中国的11世纪是与这场空前绝后的大变法紧紧纠合在一起的。同样，这中间的整个的历史，也是与王安石和司马光这两个似乎站在对立面的历史人物密不可分的，而隐藏在二人背后的，却仍然是“道统”二字的无尽纠缠。



王安石画像



范仲淹画像

在王安石变法以前，还有一个“庆历新政”的出现。北宋的矛盾，到仁宗时期已经是尾大不掉了，经济上开始颇感困窘，吏治腐败也日甚一日，加之北方政权的相继建立和骚扰，更加使宋朝开始力有不逮。内外交困之下，以欧阳修为代表的一批“以天下为己任”的文臣开始呼吁改革，改革的声浪一潮高过一潮，至宋仁宗庆历三年（1043），以范仲淹、欧阳修等几个重要的官员为中心，北宋王朝开始了有史以来的变法改革，史称“庆历新政”。宋仁宗有鉴于大臣们不断地要求变法的奏请，任命一贯主张改革的欧阳修、蔡襄等人为朝廷谏官，任命范仲淹和富弼为参知政事，在中枢权力机关上完成了主变派占主要地位的调整，该年十月，宋仁宗颁布新法，令行全国，以革除旧弊，“庆历新政”紧锣密鼓地展开了。

“庆历新政”的主要纲领是范仲淹的《上十事疏》。范仲淹于庆历三年九月上奏了他的这片疏言，其“十事”分别是：“明黜陟、抑侥幸、精贡举、择长官、均公田、厚农桑、修武备、减徭役、覃恩信、重命令。”从

范仲淹的改革内容来看，涉及到政治、经济、军事等方面，而其中的中心问题则是志在改革官制，即北宋相当浮糜的官员“磨堪”，规定文官三年一迁，武官五年一迁，这导致了官员都坐等升迁、无人办事、效率低下、官场冗滥、腐败丛生。因此，范仲淹的改革方案便及时地针对这种局面提了出来，欲对症下药，以解决官场积习。除了他的奏疏外，富弼也上了他的《安边十三策》，重在军事。

然而“庆历新政”自宋仁宗庆历三年十月施行，经过短短的八个月，到次年五月就宣告失败。“庆历新政”之所以遭到挫败，主要的问题就是改革官制的阻力过大，范仲淹等改革派志在革除积弊，对“磨堪”进行大的整顿，这不可避免地要触及一大批权贵的切身利益。所以，在新政开始不久，从中央到地方的许多官员都起来与改革派为难。不久，范仲淹和富弼先后外放，后又遭到贬谪，“新政”派官员受到了沉重打击，“庆历新政”也随之偃旗息鼓了。然而“庆历新政”却给后来的王安石大变法奠定了基础，其先锋影响在宋朝历史上是不可磨灭的。

“庆历新政”失败了，宋朝的积弊仍然存在，且日益恶化，大有已成累卵之势，尤其是北方边患的日益加深，这使苏轼、王安石等一批后起的宋朝官员看到了这种潜在的危险，于是继“庆历新政”后他们仍然要求改革，无奈当时宋仁宗已届晚年，也无力再来一场像“庆历新政”那样的变法了，所以终仁宗一朝，未再变法。嗣后的英宗虽然有改革之志，却身体多病，承大统四年便驾崩归西，改革的重任，留给了宋神宗。

宋神宗初登大统之时，是锐志改革的，他比较清醒地意识到了宋朝自立国以来所面临的国弱虚糜的严重困难，认识到了改革的必要性，因此，他即位之初即开始着手进行改革的准备。然而前已有“庆历新政”之覆辙教训，此次变法，不得不慎重行事。所以，宋神宗在选定变法主要人物的问题上，颇费脑筋。经过一番挑选对比，宋神宗最终圈定了王安石为变法的核心人物。之所以用王安石，一个重要的原因是王安石曾经在宋仁宗嘉祐三年（1058）上了一道呼吁变法的所谓《万言书》，针砭时弊，言之凿凿，呼吁“法先王之政”、变革当前的法度，以求得太平盛世。王安石的《万言书》虽然没有引起宋仁宗的第二次变法，但是却在士大夫中间引起了强烈的反响，王安石也因此而在朝野内外赢得大名。宋神宗要变法，要找到一个敢于任事的、有胆魄的大臣，当时最得圣心

的无人能出王安石之右。所以，王安石便被推到了时代的浪尖上来了。

宋神宗熙宁二年（1069）二月，蓄势已久的大变法正式在全国推行，史称“熙宁变法”。变法的推行者是以王安石为核心的一批人，他们背后直接以宋神宗为依托，故而才能在北宋当时复杂离乱的政治舞台上形成了一个比较强势的变法改革集团。

王安石的变法内容主要涉及经济、军事和文化教育等几个方面的改革，但是没有像以前的“庆历新政”那样进行官制方面的大力改革，这明显是吸收“庆历新政”的教训，以期减少改革阻力。在经济方面，主要是着力推行了六大方面的内容：均输法、青苗法、农田水利法、免役法、市易法、方田均税法。这些法令中比较重要的像青苗法，即在农民青黄不接的时候由结保的农户向政府直接贷款或贷谷物种子，待秋收后再按息偿还，这是针对豪强大户兼并之弊的，以恢复民力，此法不久即行之全国，引起的反响很大。再如方田均税法，就是要通过丈量清楚土地，按地均税、杜绝逃税之弊，以增加政府收入。王安石的这些经济政策，可谓是“富国”之策。与此同时，在军事上也展开了“强兵”之术，军事方面的改革主要包括保甲法、保马法、设立军器监、将兵法等等，这着意于改革宋沿袭已久之“冗兵”的局面。在文教政策上，王安石主张科举中间“罢明经及诸科，进士罢诗赋”，改考务实致用层面的经义论策。为了与此相适应，王安石还主持注释了《诗》《书》《周礼》之义，合称《三经新义》，颁行天下，以为考试之标准。同时王安石还进行了太学等学校制度的改革，其改革的目的，其实只有一条，就是通过这样一种务实致用的科举制度和教育制度来发展教育，为国家延揽更多、更优秀的士人，逐渐从本源上改变立国百余年来形成的“冗官”的积弊。

王安石的改革，无论从内容还是力度上，都是宋朝建立以来最大的一次变法，也是整个中国11世纪中最大的变法改革。然而，百余年来的积弊，也绝不是一朝之内可以解决的，更为重要的一个因素是，在这次变法中，王安石个人的理想化因素和崇古思维，也在一定意义上影响了这次变法的走向。变法从一开始就淹没在了反对者的一片声浪之中，有的起而攻击王安石本人，比如度支审院通判王益柔就说：“人君之难，莫大于辨邪正。邪正之辨，莫大于置相。相之忠邪，百官之贤否也。若唐高宗之李义甫，明皇之李林甫，德宗之卢杞，宪宗之皇甫镈，帝王之鉴

也。高宗、德宗之昏蒙，固无足论。明皇、宪宗之聪明，乃蔽于二人如此。以二人之庸，犹足以致祸，况诵六艺、挟才智以文致其奸说者哉。”此语含沙射影，意在攻讦王安石本人是奸臣贼子。有的则是起而攻击新法的漏洞和施行的恶劣效果，有的是反对王安石这种大变全变的过激做法的。种种说法，不一而足。其中，反对派的领军人物司马光就不认同王安石的做法。司马光虽然不是一成不化的老保守派，甚至他本人也曾经进行过新的改革，但是，他却对王安石的变法行为极为不满，他只强调局部、小范围的就病治病的改革调整，不赞成王安石式的大变乾坤的做法，认为“祖宗之法不可变”。司马光曾经对宋神宗说道：“且治天下譬如居室，敝则修之，非大坏不更造也。”因为“大坏而更改，非得良匠美材不成，今二者皆无，臣恐风雨之不庇也”，这句话就充分体现了司马光对于王安石大变法的态度。

其实，在这场“熙宁变法”中，置身事外的司马光虽然与主持变法的王安石发生了严重分歧，但是就其竭诚为国来说，二人则是一致的，只是在改革的具体措施上，各有偏向。王安石以其生气勃发的书生意气，意欲围绕经济、军事等大弊之区，进行一番大刀阔斧的改革，以解燃眉之急。而司马光则认为在当此王朝守成时期，不能偏于过激，而应通过对伦理纲常的逐渐整顿，将存在的弊端慢慢消除，以防出现动荡局面。从变法实际实行情况来说，王安石虽然有一身的抱负，但是他在变法中出现了相当严重的任人失误，以至于使新法在推行过程中弊端丛生，引起了人民的不满，以此观之，司马光的担心是不无道理的，证明了其在政治上的成熟、老练和稳健。司马光和王安石本是私交甚好的朋友，但是因为变法政见不合，导致难于在政治上合作，所谓“道不同，不相与谋”。这样，司马光退居洛阳，倾力编纂《资治通鉴》。

王安石的变法遇到了前所未有的比“庆历新政”还要大的阻力，朝廷内外，一片反对声浪，在这种局面下，王安石不得不提请辞职，宋神宗也无可奈何，只好准奏，外放江宁知府。

此后十个月中，宋神宗依旧施行变法，而且开始事必躬亲，直接参与领导和过问变法事宜，在周围大臣的不停争论中，神宗觉得只有重新起用王安石，才能够以一贯的魄力继续进行改革。所以，熙宁八年（1075）二月，王安石重新被起用，继续主持大变法。然而，经过整整

十个月的罢相外放生涯，王安石的改革意志虽然未挫，内心却受到了莫大的伤害。王安石是个很富才思的读书人，能诗善赋，却不善于玩弄政治权术，他的前后经历给他以很深的打击。尽管司马光等反对派最终未能拗过宋神宗，宋神宗依旧信任王安石而让他复出，但是，这对王安石而言，已有天地之隔了。所以，王安石这次拜相后，面临着仍然很大的改革压力，他的锐气已经不比当年，尤其是他一手提拔起来的吕惠卿反过来攻讦他，使他受到很大打击，加之次年他的爱子又先他而去，王安石不得不于熙宁九年（1076）十月再次罢相，以“判江宁府”的散职再次到了江宁。他在江宁城东蒋山白塘边上盖起了几间房屋，自名“半山园”，自号“半山老人”，俨然已有隐者意。果然，翌年夏，他辞掉官衔，在半山园过上了陶渊明似的恬淡日子，同时开始研习佛老学说，与世俗已经无争，这与当年那个叱咤风云的政坛上的王安石相比，简直判若两人！历史，往往是这样的令人无奈。

两年后，即公元1078年，宋神宗改元“元丰”，依然推行他的新法不辍，然而无论从力度还是实效来看，元丰年间的新法，都不如熙宁间的。七年后，即元丰八年（1085），宋神宗带着他那未尽的变法事业驾崩，新法丧失了根本性的支撑。年仅十岁的赵煦即位，是为宋哲宗。神宗死后，司马光当即被皇太后高氏迅速召进东京，匆匆之中拜得相位，全权主持废除新法的事宜。六十七岁的司马光重新踏上了政治舞台，并且进入了朝廷权枢中心。当时，废除新法的浪潮十分高涨，司马光对王安石的变法政策，一开始就不赞同，结果，他开始了在全国范围内停止新法、抛弃新法的变更。由于主要的动作是在次年即宋哲宗元祐元年（1086）进行的，所以司马光的回流政策又被称为“元祐更化”。就在这一年的四月，王安石也在无声无息中赍志而殁。司马光着手对王安石变法进行调整和废除，以老年之身担当一国之任，结果一年半后，由于操劳过度而死于任上。至此，中国11世纪大变法的一位君主和两位大臣先后殒殁，留给后人的，便是无尽的褒贬评说。

中国11世纪的大变法就此落下了帷幕，历史留下了宋神宗和他的两个臣子——王安石和司马光的名字。这场变法，随着历史的演进，其影响愈来愈大，究竟是大刀阔斧的改革，亦或是“非大坏不更造”，成为摆在改革者面前的两个选择。王安石和司马光二人，一动一静，渐渐成了

这场变法的代名词和对立的两极，也代表了11世纪的大宋王朝的文人的两个方向。王安石与司马光，“文”与“道”的无尽纠缠，孰对孰错，委实难以骤然理清。

大变法，留给了后人一个无尽伤感的王朝的背影。

有唐以来的古文运动——唐宋八大家

唐宋两代，文学诗赋异军突起，大兴其道，文坛上先后出现了韩愈、柳宗元、欧阳修、王安石、苏洵、苏轼、苏辙和曾巩等八个主要的代表人物，其散文、辞赋、诗歌，皆可称一代风流，被后世誉为“唐宋八大家”，以此八大家为代表，文学一时称盛，传诵千古。

自韩愈将“古文运动”大张旗鼓地加以复兴以来，古文家们就一直在“文”与“道”的两极中冲突，强调“文以载道”、重建道统的重要意义。以韩愈为中心，古文学家们形成了一个颇具规模的作家群体和社会政治群体，他们在诗文创作、道德文章、社会秩序等方面都进行了具有创新意义的努力，力求复兴儒学。

这种传统，被宋朝的文人士人所继承，将“文以载道”的思想继续加以发挥，逐渐在新的王朝建立以后，形成了儒学主体的社会政治秩序，“光复”了韩愈所求的传统的“道统”。古文运动在文学方面也是代有传人，欧阳修、苏轼等宋朝文人学士，高举有唐以来的古文运动的旗帜，以六家风流扭转了文风，树立了新风范。在八大家中，除了韩愈和柳宗元外，其余六位都是宋代人氏，可谓是八大家风流占尽千古事，而宋六家又风流占尽八大家。宋朝之所以能出现这种文学上的盛事，开创一代儒士新风，是与其所处的历史环境密不可分的，而宋朝的环境中所孕育着的儒家文人，也在那特殊的氛围里开辟了一个新的文化走向。

自唐代以来，有所谓的“古文运动”的兴起，并直接在中国文学史，进而在中国思想史的领域中都掀起了轩然大波，“古文运动”由此长期受到世人的关注。这里所谓的“古文”，是指由韩愈率先提出反对唐朝时的所谓“时文”即骈体文或称骈文，提倡采用先秦两汉时形式自由活泼的文体而作言之有物的文章。骈文是魏晋以来形成的直到唐朝前期仍然流行

的一种文章体裁，它十分讲求对称的骈偶句法，日久流于具文，专求辞赋的华丽工整。到六朝时，发展到了外观辞藻华丽，内窥则空洞无物的地步。诸家作文，不求实用，不求言实物，仅仅就修辞句章反复斟酌，只要文章华美，即达目的。更为明显的一个趋势是，当时的士人已经开始受骈文的影响而将骈偶修辞等用法用进了公文奏议、议论信札中去了，结果导致了政治章奏的文学化，降低了行政的效率，严重束缚了人们的手脚，影响了思想的自由发挥和表达。

因此，韩愈才主张复兴“古文”，即先秦两汉时的单行散句，没有规定形式的自由活泼的文体。

骈文的一统文坛，使得文章逐渐在日益华丽的辞章中生气丧尽，“意浅而繁，文匿而彩”。这种状况，到了唐朝初期一直继承下来，但在唐朝已经开始有所活泼，虽然骈文的使用已经生机衰颓，但是却仍然占据着文坛，况且，唐朝王室推崇道教，加之佛教的浸润，导致了传统的儒家思想被排挤到边缘，这对受儒家道德文章熏染的士人来说，是一个很揪心的现实问题。而历时八年之久的“安史之乱”使得唐王朝由盛转衰的残酷现实，更加使得一部分现实感很强烈的士大夫急于寻找挽救衰世的方案。他们最终的结论，认为是由于人们背离儒家传统所导致的，当前的挽救之方，只有重新树立儒学的中心地位。因此，“文”与“道”，就在这个层面上联系到了一起。

为了对抗骈文，解放人们的头脑和手脚，进而恢复儒家思想的教化功能，恢复士人心目中真正的“道”，影响巨大的“古文运动”应运而生了。古文运动变骈为散，是着意要将人们的头脑解放出来，能够自由发挥想像、能够把个人的能动性充斥进文章中去、能够经事济世。而由此应当注意的另一个十分重要的事实，即“古文运动”其实并不仅仅是单纯的文学上的一场运动，更是一场古文家带着浓厚的“托古文以改制”的复兴传统儒道的运动；变骈文为散文，利用散文来宣扬正统思想，以复兴唐朝、复兴儒道。所谓“文章可以假道，道德可以长保，华而不实，君子所丑”，即是此意。“古文运动”在此规划出了一幅将“道”贯注到“文”中以实现“道统”的蓝图，而“文”与“道”的无尽纠葛，也由此拉开了真正的帷幕。

“古文运动”的造势与复兴，韩愈功不可没。

韩愈是“唐宋八大家”之首，在政治上极力维护中央集权，反对藩镇割据，具有极其强烈的传统儒家的“道统”热情；在文学上文采飞扬，恣肆不可遏抑，所谓“如长江大河，浑浩流转，鱼鼋蛟龙，万怪惶惑”。所以，当他切身投入进古文复兴运动中的时候，便犹如利刃探囊，最终以其个人出众的才华，使古文运动逐渐由唐朝初期的黯淡而走向喧嚣，尤其围绕着“文—道”问题，展开了激烈的争辩。古文运动最终之所以能够获得成功，不仅由于韩愈深厚的儒家理论功底的表露和辩论的机锋，更是由于他才华横溢的散文文章的深入人心，从实践的层面对骈文形成了巨大的挑战，冲破了骈文的思想藩篱，一展散文体的清新和思辨，以突出的成就重新奠定了“古文”即散文体在文学上的中心地位。

韩愈在“古文运动”中的主张，主要体现在以下两个方面。

第一，韩愈主张写散文的时候要师法古人，即他本人所谓的“宜师古圣贤人”，但师法古人古文，也不能因为“其句读不类于今”而放弃或者潜入句读中去。正确的做法应当是“学古道则欲兼其辞，通其辞者，本志乎古道者也”，其意思即学古文根本上是为了修习“道”，学习古人的“道统”，这也就是韩愈所提倡的“文以载道”。“文以载道”思想是古文运动所提出来的一个尤其能表达其精髓的口号，它将“文”与“道”紧紧结合到一起，在这里得到了空前的统一。要理解韩愈的古文运动，只要能够充分理解这一口号，就基本上可以窥见这场运动的内质。韩愈这里所说的“道”，既兼有人的内在道德修养和人格精神的双重含义，又含有重新建立以传统儒学为中心的政治秩序、社会秩序的深刻含义。这些思想在韩愈的《原道》《原毁》《师说》《争臣论》等文章中都得到了很好的体现和表达，他对“道”的这两方面都是非常重视的，尽量做到一致。韩愈的这种思想和孟子的精神比较一致，而他生平最推崇的就是孔孟。

第二，在学习模仿古人的“古文”散体风格之时，还要注重独创。这就是韩愈一再强调而又为后世所推崇备至的“词必己出”。在此之前的骈文，写作上的一个十分突出的特点是好用典故，后来几乎典故充斥了整篇，滥用之风亦盛，缺乏自己的创造，日久天长也就严重束缚了头脑，只知道沿袭古人典故。韩愈倡导古文运动，同时为了避免像骈文一样走

入滥用典故、死学古人的死胡同，便极力强调文章的独创性的重要，要求在学古文的过程中要做到“词必己出”“唯陈言之务去”。这些都有如古文运动的警示和大旗，昭然蓬勃于骈文之上，凌气自足，千古同叹。在古文的学习中，韩愈也充分强调个人对古文理解的重要性，他说对古人之言要做到“迎而距之，平心而察之”，最终以自己的心得体会来理解当日之情景，力求做到文外文内相一致、古今道统相沿袭，这样，才算是得到了古文运动的真意境。

柳宗元（773～819），字子厚。唐代河东（今山西省永济市）人。著名文学家、思想家，唐宋八大家之一。二十一岁登进士第。顺宗即位后，王叔文等执政，他参加了王叔文的集团，被任命为礼部员外郎。这时他和王叔文、刘禹锡等积极从事政治、经济、军事等各方面的革新，如罢宫市、免进奉、擢用忠良、贬谪赃官等，但王叔文执政不到七个月，因为遭到宦官和旧官僚的联合反攻而失败，柳宗元也被贬为永州司马。十年后，改为柳州刺史。宪宗元和十四年（819），卒于柳州，年四十七岁。

由于长期被贬谪在南方，所以柳宗元的古文理论与创作实践没有韩愈的影响大，但是他也有其独特的贡献。

和韩愈一样，柳宗元也强调“文”与“道”的关系。他在《报崔黯秀才论为文书》中指出：“圣人之言，期以明道，学者务求诸道而遗其辞。辞之传于世者，必由于书。道假辞而明，辞假书而传，要之之道而已耳。”意思就是说，写文章的目的是“明道”，读文章的目的是“知道”，文辞只是传达“道”的手段和工具。在《答韦中立论师道书》中，他更明确提出“文者以明道”的原则；在《答吴武陵论〈非国语〉书》中，他又要求文章有“辅时及物”的作用，也就是要能够针对现实、经世致用。

柳宗元对骈文也持批判态度。他在《乞巧文》中就讽刺骈文是“眩耀为文，琐碎排偶；抽黄对白，啽哢飞走；骈四骊六，锦心绣口；宫沉羽振，笙簧触手；观者舞悦，夸谈雷吼；独溺臣心，使甘老丑”，指责骈文“金玉其外”的表象。他推崇先秦两汉的经典古文，认为是“文之近古而尤壮丽，莫如汉之西京”。主张下笔为文要“本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之

《易》以求其动”，要旁考《谷梁》《孟》《荀》《庄》《老》《国语》《离骚》《史记》的气势、脉络、文采等。

和韩愈相比，柳宗元更加偏重于对情感的含蓄表达，正如他自己在他的《答韦中立论师道书》中所说的那样：“吾每为文章，未尝敢以轻心掉之，惧其剽而不留也；未尝敢以怠心易之，惧其弛而不严也；未尝敢以昏气出之，惧其昧没而杂也；未尝敢以矜气作之，惧其偃蹇而骄也。”和韩愈相反，柳宗元是信佛的，他也曾多次反驳韩愈，认为佛教让人“乐山水而嗜闲安”，并主张感情不可过分外露，因此，他常常写一些感情深沉含蓄的散文。相比之下，他的作品虽然在力度、气势上不如韩愈，但在隽永、含蓄上却超过了韩愈，而且柳宗元的文风偏于自然流畅、清新隽永，更能令读者回味。在语言的外在形式上，他更重视内在的“意”和语言的“畅”，他的为文向来以“峻洁”著称。他在《复杜温夫书》中说：“吾虽少为文，不能自雕斫，引笔行墨，快意累累，意尽便止。”在《柳公行状》中则借赞美柳浑散文提出：“去藻饰之华靡，汪洋恣肆，以适己为用。”

柳宗元以自己的创作实践发展了古文运动，他一生留下了大量的作品，虽然在诗歌辉煌的大唐国度，他的诗歌数量十分有限，但在散文方面却成为一代大家。

在议论文、寓言等方面，柳宗元为后世留下了极其优秀的作品。议论文如脍炙人口的《封建论》，不仅逻辑谨严而且文笔犀利而流畅；《捕蛇者说》则通过渲染捕蛇之险来反衬赋税之沉重，篇幅虽短而主题深刻、波澜曲折；寓言如《三戒·黔之驴》借驴来比喻、讽刺那些外强中干、实无所能的庞然大物；《罴说》则借鹿、貙、虎、罴一物制一物的道理，来比喻那些“不善内而恃外者”只知假借外力而不思自强的愚蠢行为，想像丰富奇特，语言犀利精练。

柳宗元散文中写得最好的是那些山水游记。他的山水游记并不是单纯地去描摹景物，而是寄情山水，借对自然的描述来抒发自己的感受，是以心与笔“漱涤万物，牢笼百态”。所以，他笔下的山水，都具有他所向往的高洁、幽静、清雅的情趣，也有他诗中孤寂、凄清、幽怨的格调。小石潭的“凄神寒骨，悄怆幽邃”，小石城山的“列是夷狄，更千百年

不得一售其技”等都是他“心凝形释，与万化冥合”的表现。这些优美的山水游记，生动地表达了人对自然美的感受，丰富了古典散文反映生活的新领域，突破了过去散体文偏重实用、以政治和哲理议论为主的局限，改变了散体文以先秦两汉诰誓典谟、史传书奏为典范的观念，从而确立了抒情山水记在文学史上的地位。

北宋真宗至神宗年间（998～1086），国家渐趋稳定，国力慢慢达于极盛时期，社会秩序的稳定、经济的持续繁荣、科学技术的不断进步、思想文化的复苏活跃以及宋朝廷优礼文士的温和政策，都为文学艺术的发展提供了良好的土壤。所以，文学在经历了晚唐、五代的衰靡不振之后，在宋代文坛上又开始出现了人才辈出的兴旺之象。其中以欧阳修为首的一批文人脱颖而出，成为这一大群优秀人才中出类拔萃的佼佼者。

在北宋六家中，以欧阳修为最先，其文采辞章、政途宦迹，皆可称宋代文人学士之先锋者。

欧阳修（1007～1072），字永叔，号醉翁，又号六一居士，江西庐陵（今永丰县沙溪）人。欧阳修幼年丧父，家境清贫，其启蒙时期有赖母亲以荻画地，教其识字书写。欧阳修才思聪敏，年少作文，即可“下笔出人意表”，《宋史·欧阳修传》中亦言其“幼敏悟过人，读书辄成诵”，一时传为美谈。他奋发读书，于宋仁宗天圣八年（1030）得中进士甲科，任西京（洛阳）留守推官，自此踏入宦途，累擢知制诰、翰林学士、历枢密副使、参知政事等职，宋神宗时期又迁兵部尚书，后以太子少师致仕。卒赠太子太师，谥文忠。欧阳修历官一生，是北宋中期重要的政治人物，尤以敢于直言进谏闻名，宋仁宗称赞他：“欧阳修者，何处得来也？”他迭遭排挤贬谪，但是其高风亮节，足叹后世。欧阳修于文才辞章，颇有心得，下笔纵横恣肆、文思泉涌不可遏抑。所以，除了他的政治才能之外，他在文学上的造诣也为朝廷所重视，故而往往在贬官不久后便重新得到起用。其政宦此起彼伏，与其横溢之才华颇有渊源。

欧阳修在政治舞台上，可以说是一个比较成熟的政治家，在他刚刚入仕的时候，正值名臣范仲淹呼吁改革，欧阳修认为北宋一朝发展到当时，积弊已经比较严重，因此他坚定地支持以范仲淹为代表的改革派，

评价范仲淹“仲淹刚正，通古今，班行中无比”，因此也主张除去旧习、务行宽简、精兵简政等等改革措施。欧阳修晚年又遇到了王安石大变法，他以一个老成持重的政治家的眼光，和司马光存在着一定的共识，对王安石的激进策略有所抵制和抨击，但是这也并非是一种保守思潮在作怪，其背后的政治磨砺给他带来的成熟眼光，倒是不可忽略的。

政坛上的经历，是和其文学相辅相成的，欧阳修在文学上大倡改革，力主改变自宋初以来沿袭已久的“西昆派”诗文，继承韩愈的“古文运动”的精神，号召古文，以行“道统”。自宋初以来，随着社会的日益承平，诗文方面逐渐出现了立于此种基础上的浮华气象，其突出表现就是一种“西昆体”诗文的流行。西昆体诗文，表面上华丽章袖，实际内涵贫乏，更毋论其社会意义，其所存在的风气，犹如魏晋以来之骈文一般，起初虽然清新，但是日久天长就演为具文而无血肉。因此，为了矫正西昆体给文坛带来的流弊，欧阳修上承韩愈之道，大力提倡古文。欧阳修于文学观点上远师韩愈，主张“明道致用”，他强调“道”对“文”的决定意义，以“道”为实际内容，以“文”为表面形式，一内一外，一体一用。此外，他还特别重视对“道统”的修养，认为要使自己的“文”出彩，就要依托于“道”的修养，要“师经”，进而“师道”，最后才可厚积薄发，做到“文”与“道”的完美结合。同时，欧阳修又突破了韩愈的比较空泛的主张，开始向务实致用的实践层面上去努力。在“文”与“道”二者的关系上，欧阳修主张既要并重，重“道”重“文”，又要注意防止空蹈“文”言，要着重于在实际中切实做事、不务风华，非常反对“务高言而鲜事实”，提倡“事信言文”。欧阳修以此为准绳，得到了当时许多人的赞成和支持，另外，他还注意提拔后进，培养出了王安石、曾巩、苏轼等一代新进文臣和作家。而他所提携上来的年轻一代，最后又很好地贯彻了他的主张，把他的言论付诸于实践，最终带来了新的大家。可以说，欧阳修着力倡导的诗文革新运动，取得了成功。

欧阳修的文学创作成就，以散文为最高，这也正是其承接“古文运动”的结果。比如他的《醉翁亭记》，就写得委婉曲折、风格清新、秀句迭出，“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也”为千古所传诵，他在政治风雨之中的从容情怀，表露无遗。《宋史·欧阳修传》中评价他的文才辞章时说：“为文天才自然，丰约中度。其言简而明，信而通，引物连类，折

之于至理，以服人心。超然独骛，众莫能及，故天下翕然师尊之。”可见其文学成就之高、当时名誉之重。

欧阳修的诗词也颇有成就。他的诗风与其散文很近似，讲的是“以文为诗”，语言流畅自然、风格清新自丽，不流于冠冕堂皇的华盖辞章。欧阳修不仅善于作诗，而且善于论诗，其评论方式别具一格、随和漫谈，于自然之中流露评论之意，后人将他的评论辑录成书，即《六一诗话》，结果开创了一种论诗的新形式。欧阳修的诗歌，对于褪去“西昆体”的浮艳诗风起了非常良好的导向作用。欧阳修的词，词风清丽、几多幽怨，多承南唐之风，后人多说其与晏殊词风较为接近，但题材较晏殊词广泛，涵盖有述怀、咏史、民情、风俗等方面的作品，艺术价值也都很高。

总之，欧阳修在宋代文化史、文学史以及整个中国文化史、文学史上都占有非常重要的地位，他是一个开启新阵营的领军式的人物，唐朝有韩愈，宋朝有欧阳修，其突出成就为天下人所共仰，苏轼曾经说“天下翕然师尊之”，可见其地位。经过欧阳修的提拔栽培，宋代逐渐崛起了一批优秀的文士，继承了韩愈、欧阳修的优良传统，开创了一个亘古的文学盛世。

由欧阳修的提拔而入仕的曾巩，也是“唐宋八大家”之一。

曾巩（1019～1083），字子固，江西建昌郡南丰人。《宋史·曾巩传》中说：“曾巩生而警敏，读书数百言，脱口辄诵。年十二，试作《六论》，援笔而成，辞甚伟。甫冠，名闻四方。欧阳修见其文，奇之。”从而深受欧阳修的器重，愈发得其提携。宋嘉祐二年（1057），曾巩得中进士，自此入仕途，历任馆阁校勘、集贤校理、实录检讨官、中书舍人等职。

曾巩出自欧阳修门下，乃欧的门生，所以不遗余力地支持欧阳修在诗文方面的革新运动，并且所作诗文也都循此线而行。曾巩完全接受了欧阳修“先道而后文”的古文创作主张，相信“文以明道”，并将欧阳修的“事信、言文”等观点推广到史传文学及碑铭传记上来，使欧阳修的“文道”观念又得以扩大。曾巩平生作的最好的是其道德文章，他十分推崇“道”，比之欧阳修有过之而无不及。由于不太注重文章的雕饰，所

以，曾巩的散文在“唐宋八大家”中是情致和文采都较平凡的一家。但其儒学正统之“道统”气味则十分浓厚，自呈一家风采。曾巩的散文朴实简洁、笔锋犀利，破除“西昆体”的雕琢堆砌，其深切往复、善于自道的创作手法对后世古文作家的风气影响颇大。曾巩的好友王安石就曾经在《赠曾子固》中赞扬他说：“曾子文章世稀有，水之江汉星之斗。”而后来苏轼也评论说：“醉翁门下士，杂从难为贤；曾子独超轶，孤芳陋群妍。”《宋史·曾巩传》在评论其文章时说：“为文章，上下驰骋，愈出而愈工，本原《六经》，斟酌于司马迁、韩愈，一时工作文词者，鲜能过也。”可见其影响之大。曾巩的文章，长于议论、善析微言、阐明疑义。他的政论文写得言辞质朴，“道统”之味甚浓，如《上欧阳舍人书》《上蔡学士书》《赠黎安二生序》等等。其记叙文亦常多议论，如《宜黄县县学记》《墨池记》等篇章，时刻不忘评论古今之事。曾巩在作诗方面，也甚有所传，其诗今存四百余首，尤以七绝成就较高，传有《元丰类稿》五十卷。曾巩的诗，虽然格调超逸、字句清新，但因为他的喜言“道统”义理的习惯，所以他的一些诗文存在着既言文又言理的倾向，倒也可见曾氏风气。

总而言之，曾巩受欧阳修的影响很大，却又“道”支别出，一路发展开来，其倡导“文以明道”，也取得了比较大的成绩，产生了莫大的影响。

除曾巩之外，得到欧阳修赏识的还有苏轼。苏轼可谓是宋朝的一个重要而关键的人物，无论政治史、文化史、文学史等等，皆抛不开他的存在。而他与他的父亲和弟弟同列“唐宋八大家”这在文学史上恐怕也是绝无仅有的。

苏洵（1009～1066），字明允，号老泉，苏轼的父亲。《宋史·苏洵传》中记载说：“苏洵年二十七始发愤为学，岁余举进士，又举茂才异等，皆不中。悉焚常所为文，闭户益读书，遂通《六经》、百家之说，下笔顷刻数千言。”经过数年寒窗，“至和、嘉祐间，与其二子轼、辙皆至京师，翰林学士欧阳修上其所著书二十二篇，既出，士大夫争传之，一时学者竞效苏氏为文章。”可见，苏洵文章作得也是很好的，其一家的发迹，也是与前辈欧阳修的奖掖分不开的。苏洵为文，大有风气，纵论古今、游刃有余。在思想上，苏洵也继承了“古文运动”之道，同时主张

致用，他主张作文的主要目的是“言当世之要”，是为了能够“施之于今”。苏洵对现实是很关注的，所以他常常在其政论文中抒发情怀，同时往往提出一些主张，例如他在《衡论》和《上皇帝书》等议论文中提出了一套比较完整的政治革新的主张。他认为治理国家，应当“审势”“定所尚”，主“尚威”、主清明吏治、破磨堪积弊，以此激发国人进取之心，达到王朝中兴局面。他的政论文写得大方有气，且常常以古鉴今，其作《六国论》，就是以古鉴今的好篇章，寓意宋朝要竭力振兴才是。

苏洵的散文带有强烈的政论文的色彩，语言锋利、纵横恣肆，十分具有说服力。欧阳修曾经称赞说“博辩宏伟”“纵横上下，出入驰骤，必造于深微而后止”，曾巩也评论他的文章“指事析理，引物托喻”“烦能不乱，肆能不流”。这些评价，都比较中肯地点评出了苏洵散文的特点。苏洵的散文还有清新隽永特色的，但是其最长处，还是政论的部分。苏洵曾经自己评论自己的文章说：“能兼得诗人之优柔，骚人之清深，孟、韩之温淳，迁、固之雄刚，孙、吴之简切”，可见他对自己的文才也是相当自负的，才情具发于一。有《嘉祐集》十五卷传世。

苏轼（1037～1101），字子瞻，号东坡居士，四川眉山人。他和他的父亲苏洵、弟弟苏辙均以诗文称著于世，世称“三苏”。苏轼在诗、词、散文里所表现出的豪迈气象、丰富的思想内容和独特的艺术风格，标志着北宋文学的最高成就，展现了韩愈、欧阳修以来的古文运动和诗文革新运动的突出成就。苏轼是继欧阳修之后的宋代古文运动的领袖，其散文、议论文汪洋恣肆，记叙文结构谨严，《石钟山记》《放鹤亭记》《赤壁赋》《后赤壁赋》等均为传诵千古的名篇佳作。苏轼在文学史上的一大贡献，在于他和欧阳修一起建立起了一种新的散文风格，世称“欧苏”。苏轼的散文也向来同韩、柳、欧三家并称。苏轼在文学思想方面强调“有为而作”，主张自然洒脱、不拘成例，所谓“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。同时，他反复强调“辞达”，重视表达文章思想内容本身的作用，所谓“文以载道”“文以明道”，注重辞章在这方面的运用。

苏轼的诗作，清新自然、题材广阔，内容丰富又风格多变，取得了很高的成就，标志着宋诗的走向成熟。苏轼的诗，今存有二千七百多首，如《饮湖上初晴后雨》《海棠》《题西林壁》《惠崇春江晚景》

《赠刘景文》《春夜》《荔枝叹》等，直到现在仍然为人们所传诵；苏轼的诗，还善于运用新奇形象的比喻来描绘景物、阐发哲理，比如《题西林壁》中“不识庐山真面目，只缘身在此山中”于描述事物之中阐发作者心中的义理，往往令人耳目一新。苏轼诗的这种特点，也正好是宋诗重理趣的特点的表露。

苏轼在文学上最大的成就，是他对词的气象的开拓，他冲破了晚唐以来的柔弱之风，开创了豪放一派。词自“花间”以来，一直走着绵软香艳的狭窄之路，至苏轼冲破了这种脂粉气，改变了五代以来词为“艳科”的旧框架，扭转了晚唐、五代词家的婉约作风，扩大了词的题材，提高了词的意境，并且承袭韩愈、欧阳修的倡导，力主古文运动和诗文革新，把古文运动的思想扩展到词的领域里来。在词的内容方面，苏轼多方面吸收了陶渊明、李白、杜甫、韩愈等人的诗句入词，偶尔也运用当时的口语，给人一种清新朴素的感觉。而且，为了充分表达出词的意境来，有时还不拘成例地突破音律上的束缚。总之，豪迈奔放的情感、坦率开朗的胸怀，一直都是苏轼诗词的浪漫主义基调。他和南宋的辛弃疾把词风逐步扩大，成就了卓绝千古的“苏辛”豪放词派，“大江东去浪淘尽，千古风流人物”，这种词气情怀，唯苏轼有之。

苏轼其人，才华横溢。诗词文赋之外，也很擅长书画。苏轼尤擅行书、楷书，其书取法李邕、徐浩、颜真卿、杨凝式等人，又能自创新意。书法史上，苏轼与蔡襄、黄庭坚、米芾并称“宋四家”。书法之外，苏轼亦工画作，尤能画竹与枯木怪石，画论主张“神似”，主张“诗中有画，画中有诗”的艺术造诣。苏轼的画迹现存有《枯木怪石图》《竹石图》等，均可从中一窥苏轼的画风。

和欧阳修一样，苏轼也很注意提携奖掖后进，被称为“苏门四学士”的黄庭坚、秦观、张耒，晁补之四人，就都得到过苏轼的提携，但其四人都各有特色，在文艺方面各有成就，彰显苏门风采。

苏辙（1039～1112），苏洵的儿子、苏轼的弟弟，字子由，号颍滨遗老，亦是北宋著名的文学家，因为家中父亲苏洵“老苏”、哥哥苏轼“大苏”均有声望，所以苏辙便得有“小苏”之称。宋仁宗嘉祐年间进士，累官尚书右丞门下侍郎，卒谥“文定”。苏辙作文，汪洋澹泊，颇类

其兄苏轼。苏辙之学，一如其父兄，遵承古文运动，以传统儒学为主，其生平最倾慕孟子，又遍观百家言论。苏辙作文，擅长政论和史论，能够针对时弊、以古鉴今。他在古文写作上，主张要“养气”，即修炼身心，同时又要努力阅世，以增加阅历，这样，作文才可能情发乎一、言之有物。《宋史·苏辙传》谈到他的文才时说：“辙性沉静简洁，为文汪洋澹泊，似其为人，不愿人知之，而秀杰之气终不可掩，其高处殆与兄轼相适。”可见，苏辙的文才也不让其父兄。“三苏”之美，殆可为有宋一朝乃至整个中国文学史上之佳话。苏辙著有《诗传》《春秋传》《论语拾遗》《孟子解》《龙川志略》《古史》《老子解》等作品，有《栾城集》八十四卷，《栾城应诏集》十二卷等传世。

宋朝六大家中，还有一位并列星斗之人，即王安石。

王安石（1021～1086），字介甫，江西抚州临川人，因曾封荆国公，故后人称其“王荆公”，他官至宰辅，以实行宋神宗时代的大变法在中国历史上名垂后世，而其诗文辞赋，更是文学史上的璀璨明珠。

王安石也是得到过欧阳修的提携奖掖的，所以他在文道上，也遵循了古文运动和诗文革新的一派。由于十分关心现实社会，所以他的散文以议论性居多，紧贴社会、政治和人生的实际问题，却较少注意文章气氛的酝酿和辞章的刻意雕琢，也不太注重从感情上动人心弦，而是直接针砭时弊、层层深入、逐条缕析，最后明义、提出主张。因此，王安石的散文，一般来说都体现有较强的概括力与逻辑性，立意上别具一格。其议论文《答司马谏议书》，就剖析了司马光反对新政的言辞，十分明确地表明了自己的政治主张，其文传诵千古而不辍。

受其理念影响，即使做游记散文和小品文，王安石也不忘记“道”的宣扬，他的《游褒禅山记》充满了论“道”的理性色彩，如：“于是予有叹焉，古人之观于天地、山川、草木、虫鱼、鸟兽，往往有得，以其求思之深而无不在也。夫夷以近，则游者众；险以远，则至者少。而世之奇伟瑰怪非常之观，常在于险远，而人之所罕至焉。故非有志者不能至也。有志矣，不随以止也，然力不足者，亦不能至也。有志与力，而又不随以怠，至于幽暗昏惑，而无物以相之，亦不能至也。然力足以至焉而不至，于人为可讥，而在己为有悔。尽吾志也，而不能至者，可以无

悔矣。”其中丰富的说理之意，已经十分的明显，也可见王安石的人生阅历。即使在像《伤仲永》这样短小的小品文中，王安石也在借事喻理，反对空恃天才、不学无术，强调学习的重要意义。

王安石的个性特点，就是比较理想化，他一生都在为实现自己心中美好的政治理想而斗争，体现到文学上，也受到这种意识的影响。由于他持有“适用”的文学创作观念，所以其诗文大多带有比较浓厚的致用色彩，并且多是直接涉及政治层面的东西。所以我们看到，王安石的散文以政论性的为多。

王安石作诗，也一如其人风格，具有一种十分明显的忧愁感伤，对人民的同情、对社会的忧虑等等，抒发了他远大的政治抱负和积极的人生态度。然而，在历经神宗朝的大变法之后，王安石于政坛之事，颇有顾忌，晚年罢相隐居江宁后，其诗歌风格也较前期为大变，逐渐开始注意凝练语句、增加艺术品味，整体的风格开始澹泊下来，如他的《泊船瓜洲》曰：“京口瓜洲一水间，钟山只隔数重山。春风又绿江南岸，明月何时照我还。”这中间的政治热情，已然消退了，谈“道”之风，也不再见到。王安石的一代才华，就此改了方向，流向单纯艺术的创作了。

“唐宋八大家”于遥领风骚之中，别有一番滋味，他们都以其出众的才华，造就了文化史上的一段卓绝千古的才子佳话，开启了文化史的一个崭新的走向。

12世纪前后的幽暗意识——苏轼的悲欢离合

北宋文臣士人，于国家、社会和人生等诸多问题，开始诞生出一种忧愁意识，这种忧愁，随着时间的推移和王朝的巩固，进至12世纪前后的时候，开始愈发显得沉重，呈现出了一种“幽暗意识”。这种意识，主要体现在知识分子阶层中间，他们对家国社会的无尽关心往往和政治仕途上的坎坷历程相始终，他们对人生的态度在大多时候是忧郁感伤的，他们的主要问题是陷入了一种两难境地——“文”与“道”的无尽纠缠。在这方面，苏轼的经历或许可以说明这一“幽暗”的风风雨雨。

苏轼生于宋仁宗景祐三年（1037），嘉祐二年得中进士，累官至端

明殿学士兼翰林侍读学士、礼部尚书和中书舍人等职，一生历宋仁宗、英宗、神宗、哲宗、徽宗五朝帝王。虽然他是北宋卓绝千古的文学大家，但是他在政治上却是另走一路，他的主要的政治转折点是在宋神宗大变法时期。苏轼本着自己的理念，既反对王安石激进的改革措施，也不同意后来司马光尽数废除新法，这种政治上的两难境地，使他于新旧两党均受排斥，故而仕途坎坷多变。以著名的“乌台诗案”为标志，苏轼的仕途算是坎坷到了极点，而他的幽暗意识，也算是到了一个新的高度。但是即便如此，苏轼仍然不改初衷，结果被一贬再贬，后来在北返回京途中于常州逝世，时在公元1101年，乃宋徽宗登基大赦天下之时，若无帝王换代之事，谅苏轼仍旧不得还京，仍旧得立身外放境地“对影成三人”。

苏轼一生，最可影响他的，就是上面所提到的“乌台诗案”，而整个“乌台诗案”的经过和影响，也真正可以流露出北宋士大夫的心境来。

宋神宗元丰二年（1079），苏轼从徐州任上又出任湖州知州，他在同年四月到达湖州任后，按照宋朝朝制向宋神宗呈表以谢恩，并禀报已遵诏到任。然而，这份看来很普通的呈谢表，却在宋神宗变法的年份里一石激起了千层浪，最终为御史台引申出意义来，引发了北宋历史上最为著名的一段“文字狱”——“乌台诗案”。苏轼在这份《湖州谢上表》中说：

“臣轼言：蒙恩就移前件差遣，已于今月二十日到任上讫者。风俗阜安，在东南号为无事；山水清远，本朝廷所以优贤。顾惟何人，亦与兹选。臣轼中谢。伏念臣性资顽鄙，名迹埋微。议论阔疏，文学浅陋。凡人必有一得，而臣独无寸长。荷先帝之误恩，擢寘三馆；蒙陛下之过听，付以两州。非不欲痛自激昂，少酬恩造。而才分所局，有过无功；法令具存，虽勤何补。罪团多矣，臣犹如之。夫何越次之名邦，更许借资而显授。顾惟无状，岂不知恩。此盖伏遇皇帝陛下天覆群生，海涵万族。用人不求其备，嘉善不矜不能。知其愚不适时，难以追陪新进；察其老不生事，或能牧养小民。而臣顷在钱塘，乐其风土。鱼鸟之性，既自得于江湖；吴越之人，亦安臣之教令。敢不奉法勤职，息讼平刑。上以广朝廷之仁，下以慰父老之望。”

从中不难看出，苏轼于谢恩之中，颇带了一些怨气，而于谢恩之时，也的确难免。然而，由于苏轼起初贬官外放就是因为对大变法持不左不右、不新不旧的态度，所以现在起用之时的言辞，稍微有些许不满，即可令对他不满的人随事生发。结果，一些对苏轼不满的人开始群起而攻讦他，并从他的诗文中寻找出反对施行新政的言辞，来作为其反上的证据，必置其于死地。

不久，监察御史何正臣、舒亶以及御史中丞李定等三人，依托其所处的御史台的监察职能，分别上书宋神宗以“揭发”苏轼的胆大妄为、轻侮皇上以及诋毁新法等等罪状，批评苏轼“轼信终不悔，狂悖之语日闻”“讪上骂下，法所不宥”，其人罪不可赦。另一方面，此时的宋神宗经历了熙宁时候的变法风雨，心境发生了很大的变化，此时正是大变法进行得十分艰难的时期，本来王安石早于熙宁九年（1076）辞官归隐江宁了，整个大变法的重担都落在了宋神宗一个人的肩上，满朝文武可用变法之人，已然凋零。所以，宋神宗改元“元丰”，希求能得到一个好的成效，他在变法的施行上，也逐渐地开始运用莫大的皇权权力来推动，开始走向皇权的独断。正值此时，却有三名御史接连上告苏轼的不轨之图，宋神宗当然如临大敌，变法到这个时候，他最不愿意听到的就是反对的声音。宋神宗命令御史台前往湖州。押解苏轼进京问罪。同年七月，苏轼就被逮捕，八月押解御史台牢狱之中，开始了漫长的受审过程。

当时因为都称御史台为“乌台”，而苏轼下狱又是因为曾经写的冒犯新法的诗句，所以，此案被称为“乌台诗案”。

苏轼被押解入京时，本有长子苏迈随同照顾，苏轼酷爱吃鱼，因此，他和苏迈有一个有趣的约定，即每天送饭时，如果事态安静，那么就送肉与菜来，如果有什么不好的预兆，就送鱼来，以作最后之餐。谁想，苏迈有一天外出办事，将送饭的事委托给了一个朋友，结果这个朋友出于好意，专门做了鱼给苏轼送去，以补充一下营养。苏轼接到鱼后，认为自己即将遭到不测，一时心灰意冷，急急写了两首绝命诗给自己的弟弟苏辙送去，以作诀别。此二首诗云：

其一

圣主如天万物春，小臣愚暗自忘身。

百年未满先偿债，十口无归更累人。

是处青山可埋骨，他年夜雨独伤神。

与君世世为兄弟，更结来生未了因。

其二

柏台霜气夜凄凄，风动琅珰月向低。

梦饶云山心似鹿，魂飞汤火命如鸡。

眼中犀角真吾子，身后牛衣愧老妻。

百岁神游定何处，桐乡如葬浙江西。

他写的这两首绝命诗，情真意切，令人感伤无限。苏辙在接到苏轼的这两首诗后，当即上书宋神宗，要求辞官以赎苏轼性命，宋神宗大为惊讶，但是在读了苏轼的诗后，也不禁心动。本来，宋神宗就没有打算真的杀掉苏轼，这样一来，更加动了恻隐之心。当时，满朝文武大员中，对因为诗文而获罪的苏轼案也颇为不平，认为宋朝开国百年来，从未有此等“文字狱”的出现，结果许多大臣先后上书恳求赦免苏轼，但是都遭到了贬斥，累及多人，“乌台诗案”扩大了范围，也更加增添了其影响。最后，由于包括宰相吴充和远在江宁的王安石等人在内的朝野的反对声音实在太过强烈，宋神宗便做了让步，最终赦免了苏轼，把他贬为湖北黄州团练副使。一场长达四个月之久的几乎要到腥风血雨地步的“文字狱”，就此算是平息了下来，然而，这场灾难，却给宋朝文臣士人的心里投下了一方阴影，毕竟宋初以来的不轻易言谈罪臣死的家法传统开始改变了。

此后，苏轼就蛰居黄州，虽然处境仍旧十分不利，生活也很艰苦，他却带领全家人开垦荒地、自力更生，也就是在这个时候，他给自己取号为“东坡居士”。虽然“乌台诗案”的阴影仍旧笼罩在他周围，使他的处境不是很好，但是，他本人则一如既往地豁达乐观。宋神宗元丰五年

（1082），苏轼在黄州作了一首词，名为《定风波》，词的初起之处的小款题曰："三月三日沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余不觉。已而遂晴，故作此。"全词为：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。

料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

这首词充分体现了苏轼豁达人生的一面，无形之中也流露出他历经坎坷之后的心境。词的上阕中的"一蓑烟雨任平生"一句，可谓十分凝练，它将主人公一生的坎坷磨难以及豁达立世的生活态度尽数囊括；词下阕中的"也无风雨也无晴"一句，又是全词的画龙点睛之笔，它十分形象地烘托出了主人公的"不以物喜，不以己悲"的超然洒脱的人生观，从中我们也不难看出，当时的苏轼，历经了政治的磨难，其心境已相当成熟，于大涛大浪的"风雨"之中已经能够泰然自若。这句话乃是这一首词的思想意义的深刻性的所在，是本词的精华。同时，我们从这首词中，也可以体会到一种对现实无可奈何的淡淡的忧伤，是一种无法言表的复杂感情，尤其当考虑到苏轼的宦海生涯时，就愈发显得重要。因为这首词是他在"乌台诗案"被贬到黄州两年后所作，心境已经和以前有所不同，林语堂曾经在他的《苏东坡传》中就此写道："讽刺的苛酷，笔锋的尖锐，以及紧张与愤怒，全已消失，代之而出现的，则是一种光辉温暖、亲切宽和的诙谐，醇甜而成熟，透彻而深入。"也就是说，此时的苏轼，整个的精神为之一变，不怎么大谈"道"的问题，也很少纠缠于说不清的世事中去，于风雨过后，尽数体现了一个文人所具有的旷达情怀。



苏轼在海南绘影

苏轼从元丰三年（1080）到任，在湖北黄州做他的团练副使一直到宋神宗元丰七年（1084），才得以离开黄州，奉诏赴河南汝州就任。但是，由于从湖北黄州到河南汝州的路途并不像今日如此舒坦，而且苏轼的幼子也于此次跋涉中早夭，因此，苏轼最终又上书请求迁居常州。宋神宗同意了他到常州的要求，但是很快，宋神宗就驾崩了。宋哲宗即位，司马光在高太后的懿旨之下奔赴东京，主持王安石变法之善后事宜，由于苏轼曾经和司马光一道反对过新法的施行，所以司马光很自然地就召他回京来。苏轼不远千里，重新回到了阔别已久的东京城。在司

马光的提拔下，他很快荣膺礼部尚书，但是，此时的苏轼却并非完全赞同司马光废除新法的主张，为了防止龃龉丛生，他只好再度要求外调他职。这样，苏轼便得以以“龙图阁学士”的身份，重新回到了阔别十六年的杭州做太守。这一段入朝又离朝的故事，仅仅发生在一年之内，然而，它却表明了此时的苏轼经过在湖北黄州的亲身经历，开始从实际层面上来考虑新法的意义了，所以他也不再像以前那样激烈地主张废除王安石的变法了，由此我们可以明显地看到，苏轼的心境此时已然开始有了很大的变化，他于政治的态度和阅历上，开始走向成熟了。但是，苏轼的命运似乎没有这么简单，在杭州任职没有多长时间，他又被召回京，不久又遭贬谪外放，直至宋徽宗元年大赦天下之时，方得重新起程回京，孰料又天不佑人，在回京途中病逝于常州，一个几遭贬谪的才子，就此陨落于星汉之间。他的命运起伏似乎体现着一种士人的无奈，在左冲右突之中，还是找不到自己的确切位置，意识中间体现出来的，尽是淡淡的忧愁，即使是词中所表现出来的豪放大度，也似乎都是一种借物言心的表现。苏轼，仍旧在12世纪的舞台上演绎着那出知识分子的幽暗之剧。

困扰苏轼的最大问题，莫过于理想与现实这二者的冲突，这从他的许多诗词中可以得到很好的体现。苏轼尽管怀抱着“致君尧舜”的理想，但现实履历却难尽如人意，所谓“长恨此身非我的，何时忘却营营”“梧桐叶上三更雨，惊破梦魂无觅处”即可见此意；而“人生底事，来往如梭”，其飘泊沦落之感、世事浮生之意也油然而生；更为悲伤者，乃及于“生人到处萍飘泊”“天涯同是伤沦落”。苏轼的理想和现实之间，发生了极其严重的冲突，他的努力也往往和实际效果相反，结果，导致他经常不容于当时的朝野中枢，以其一己之力来做心中的大业，但是风平浪静之后，此种心境真的是变幻莫测，慢慢地也就发生了转变。所以，苏轼自“乌台诗案”贬谪黄州以后，开始逐渐出入佛老、参禅悟道，将他的儒家风范逐渐磨合到一种淡淡的境地，由此又显现出苏轼的另一种矛盾即入仕与隐退的矛盾。苏轼由于理想与现实经常发生矛盾，进而直接关系到自己对仕途坎坷之路的看法，也就不断地徘徊在入仕与隐退之间。苏轼早岁即高中进士，历官宦海，上下起伏之事，已经所在多有，尤其当他的锐进的改革意气遭受到冷酷的政治挫折的时候，其面临的最大矛盾就更是直接成为是否隐退的问题，而就此隐退，未做一番轰轰烈烈的事业，对苏

轼火热的心而言，又未免有些失落。他唱道：“搔首赋归欤，自觉功名懒更疏。”后来历经“乌台诗案”的波诡云谲之后，他的这种心境更为彰显：“三十三年，飘流江海，万里烟浪云帆。”另一方面，他的心仍然未冷，又唱道“老去君恩未报，空回首，弹铗悲歌”“何日功成名遂了，还乡”等等，无不流露出心中的一片矛盾之情来。

苏轼的思想，总体而言，可谓是出入儒道又兼杂佛老。他能于儒家之中采摘入世之道，能在历练之中随进随长，同时，又能从佛老之中取得安然适意，所以他才能够做到经事济世、豁达乐观。他的这种杂间的思想和随缘安适的生活态度，也能够反映在他的作品中。苏轼在政治道路上是坎坷不平的，由于他虽然主张改革但不赞成王安石变法，虽然对新法有成见却又不支持司马光的大废除，所以他就既与变法派有矛盾，又同反对派有隔阂。由于身受欧阳修的熏陶，所以于古文运动以来的儒家理念颇为推崇，因此，在“文”“道”两方面上，苏轼纠缠于其中，却始终有着自己的操守名节。也恰恰因为这样，他才既不见容于熙宁、元丰，又不见容于元祐诸朝。因此之故，苏轼在坎坷的政治经历中，在自己的理念渐趋成熟中，慢慢实现了从“现实人生”到“艺术人生”的转化，从而，他抛弃了以前的年少气盛的“火气”，开始走向平和稳重。其诗词艺术的造极顶峰，恰恰可以说明他人生的大转变，而正是因为有了人生的坎坷的阅历，才使他的词赋有如此的魄力，呈现出“吞五湖三江”的气象，正所谓“艰难困苦，玉汝于成”是也。

苏轼的悲欢离合，纵然自己的性格在其中起了莫大的作用，然而，他的主要的悲郁，尚是整个12世纪前后的北宋文人士子们的缩影。北宋到了12世纪，立国百有余年，然而其问题弊端也愈来愈多，这个时候，继承古文运动以来的以儒家“道统”观念立身的诸生士人，都在寻求机会施展自己的一番抱负，苏轼即是这样的一员。然而现实的政治斗争又是出乎他们的意料的，所以，在理想与现实之间，呈现出了极大的矛盾冲突，这对于这批知识分子，影响是十分沉重的，他们中的许多人，就此将心思转向韬光养晦之术，开始以一种忧郁的态度观看世事。

三、千古风流是宋词

恰逢其时的文体革新——词的大兴

宋朝在中国文化史上，在词的创造方面走到了极致。“唐诗”与“宋词”，向来并称中国文苑“双璧”“双绝”，都是代表一代文学之胜的。宋词上承唐诗之余韵，又远溯中国古代的《诗经》《楚辞》等优良传统，兼及吸收汉魏乐府诗歌和六朝诗歌的优点，自成一家，攀上了亘古高峰，不仅为一代盛事，且为后来元、明、清三代的戏剧小说等提供了良好的基础。宋词的艺术成就，是远迈千古的，其优秀不绝于口，直到今天，依然无处不在地陶冶着人们的情操、充实着人们的精神世界，给人们提供了颇高的中国本土的传统艺术的绝好享受。

词在初起时，主要流行于民间，可谓是市井曲调，在后人发现的敦煌曲子词中，就大多是从盛唐到晚唐流行于民间的歌曲。初唐的文学人士并不太热衷于这类初现雏形的词曲形式，所以，词的源流若从唐朝来讲，一直到了中唐时期往后，像诗人韦应物、张志和、白居易、刘禹锡等人才开始填词，从而慢慢地将这一文体从下层民间艺术引入了文坛中来，也逐渐开始了程式化进程。

五代十国时期是一个变乱频仍的时期，人民流离失所，其文化方面的成就比之晚唐又有所不及，但是文学上词作的发展在这一时代开始崛起.。五代时的后蜀倚势山川险固，生活相对安定，一批文人于是在弦歌宴饮中创作了大量的怜花惜玉之词，这便是后人所称的花间词。于是在词的发展史上出现了至为重要的一个派别——“花间派”。花间派词人以晚唐温庭筠以及南唐李煜、冯延巳等人为代表，将性情尽数抒发进词中去，写得轻柔婉转、凄楚动人，又不失艳色丽容，其中尤其以南唐后主李煜为最，如他的《虞美人》：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。

雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向

东流。

李煜的词，一向堪称花间派的代表，但是其后期的一些作品却在无形中慢慢开始拓宽了眼界和视线，一代后主，毕竟是词气乾坤，近人王国维曾经在他著名的《人间词话》一书中就此评论道：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深。”这在一定程度上为日后苏轼豪放派的崛起埋下了伏笔。至于李煜词中的语句之清秀、音韵之和谐，皆可堪称空前绝后。花间派的崛起，是宋词由先前的潜流升入文坛堂奥的重要一环。

词经晚唐五代以来许多文人的努力，虽然在题材和语言风格上大体上形成了一定的格局，但是于总体上还是有待进一步的成熟。所以，宋朝文人开始在词上大做文章，逐渐将其延伸到极致。

北宋初的词作者大都是诗人，如王禹偁、潘阆、寇准、钱惟演、林逋等都写有词作。也许他们的精力主要是放在诗歌上，所以留下的词作数量较少。而词的风格，往往和各人的诗歌风格有些近似，如钱惟演的词，也像西昆体诗一样辞采华丽、注重于外表的雕饰，如《玉楼春》以“锦箨参差朱槛曲，露濯文犀和粉绿。未容浓翠伴桃红，已许纤枝留凤宿”写新竹，真是金碧辉煌，却实在毫无意趣。而寇准的《踏莎行》：

春色将阑，莺声渐老，红英落尽青梅小。画堂人静雨濛濛，屏山半掩余香袅。

密约沉沉，离情杳杳，菱花尘满慵将照。倚楼无语欲销魂，长空黯淡连芳草。

结构很精致，视线从春天的远景拉回到画堂的中景，再拉到妆台的近景，然后又从倚楼人的极目长眺拓开去，构成一个回环往复的变化，写出女子相思中的惆怅苦闷。

在这批作者中，王禹偁可以说是胸襟比较开阔的一个，他的《点绛唇》虽说篇幅小，境界却颇为远大，是北宋初期词中的佳作：

雨恨云愁，江南依旧称佳丽。水村渔市，一缕孤烟细。

天际征鸿，遥认行如缀。平生事，此时凝睇，谁会凭栏意！

这一时期，宋词的创作尚未进入兴盛阶段。但有一点仍可以注意到，即晚唐五代词中那种对男女之情的热烈大胆，有时很直露的表现，在北宋初期词中已经看不到了，这终究还是反映了时代文化的变迁。

由于骈文讲求辞章华丽而在内容方面空洞无物，慢慢就拘泥于贫乏，到唐代韩愈首先起来反对骈文，发起“古文运动”，同时借助“古文运动”来复兴传统的儒家“道统”。韩愈的精神在宋代得到了欧阳修等人的继承，欧阳修主张进行诗文革新，他的目标便是自宋初以来形成的“西昆体”。于是，宋朝开始了一种在文体上讲求创新的风气，由诗而词，渐渐开始了变化革新。词便是在这种环境中得到发展的。

词作为一种新的文体在宋朝的大兴，归根结底是一种时代文化变迁的结果。宋代开始走向国家的统一，兵事渐少，生活渐安，因此文人们所关心的意境，也不再是像李煜那样的愁苦无度，倒变成了一种开阔心境的表露了。所以词的兴盛和意境的开拓延展，恰逢其时地给绮丽浮华的文坛气象一个新的风气。

柳永与慢词

柳永（987？～1055？），字耆卿，初号三变，因排行七，又称柳七。祖籍河东，后移居崇安。柳永兄弟三人，柳三复、柳三接与柳三变，三人在当时都有知名度，号“柳氏三绝”。柳永是宋仁宗朝进士，官至屯田员外郎，故世称柳屯田。由于仕途坎坷、生活潦倒，他由追求功名转而厌倦官场，沉溺于旖旎繁华的都市生活，在“倚红偎翠”“浅斟低唱”中寻找寄托。他戏称自己是“奉旨填词柳三变”，并以“白衣卿相”自许，以毕生精力作词。作为北宋第一个专力作词的词人，他不仅发展了词的俚俗性特征，使之符合市民阶层的审美口味，开创了“俚俗词派”，而且还创作了大量的慢词，发展了铺叙手法，促进了词的通俗化、口语化，在词史上产生了较大的影响。著有《乐章集》。

柳永主要活跃于宋仁宗时期，仁宗即位后柳永曾来汴京应试，待试期间，多与下层歌妓乐工交往，叶梦得《避暑录话》卷下说柳永“为举子

时，多游狭邪，善为歌词。教坊乐工，每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时”。据说这种生活却为他进入仕途带来了不良影响，甚至因此遭受挫折。胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二引《艺苑雌黄》说：“（柳永）喜作小词，然薄于操行。当时有荐其才者，上曰：‘得非填词柳三变乎？’曰：‘然’。上曰：‘且去填词。’由是不得志。日与儇子纵游娼馆酒楼间，无复检约，自称云：‘奉圣旨填词柳三变。’”柳永自己也在《鹤冲天》中说：“黄金榜上，偶失龙头望。”正是这“帝里风光好，当年少日，暮宴朝欢。况有狂朋怪侣，遇当歌、对酒竞留连”的快活日子让柳永得到下层百姓的赞许而失去了皇帝的垂爱。他的许许多多脍炙人口、传播广泛的俗艳词曲，既为他博得词坛声望，也为他换取了“薄于操行”的名声。张舜民《画墁录》卷一记载说：“柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官，三变不能堪，诣政府，晏公（晏殊）曰：‘贤俊作曲子么？’三变曰：‘只如相公亦作曲子。’公曰：‘殊虽作曲子，不曾道针线闲拈伴伊坐’。柳遂退。”

柳永创制的俗艳词曲，不仅仅遭到了皇帝的摈斥，也遭到了上层士大夫的鄙视，但是就是在这样的一片指责声中，柳永的词却开拓了新的视野。清宋翔凤在《乐府余论》中说：“慢词盖起宋仁宗朝，中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声。耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言编入词中，以便伎人传习，一时动听，散播四方。其后东坡、少游、山谷辈相继有作，慢词遂盛。”

慢词是宋词的主要体式之一，它与小令一起成为宋代词人最为常用的曲调样式。慢词的名称从“慢曲子”而来，指依慢曲所填写的调长拍缓的词。柳永的艳词在当时无疑是“新事物”，《苕溪渔隐丛话》卷一引《后山诗话》说：“柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之。”李清照在她的《词论》中说：“逮至本朝，礼乐文武大备，又函养百余年，始有柳屯田永者，变旧声，作新声，出《乐章集》，大得声称于世。”

柳永的新词在形式上有新的创造，他不满足于熟悉词调的反复使用，总是在不断地尝试新的形式。即使同一词牌的使用，柳永在字数的多寡、句子的长短等方面也常常花样翻新，即所谓的“同调异体”，而且他与民间乐工、歌伎的密切交往及其对音乐的精通，使他的这种尝试屡

屡获得成功。同时，他通过创制新调把流行在民间的“新声”通过歌词的创作使其推广，并且通过文字使它固定下来，词调由短变长，也是反映社会生活的需要。这种“新声”，婉转曲折，曼声多腔，富于变化，为描写景物、抒发感情增加了新的体式。柳永成功地创造并驾驭了这种字数较长的慢词，显示了慢词的强大的生命力，在中国文学史上产生了很大影响。

在慢词的创作上，柳永也大大发挥了词的抒情功能。他的词有的甚至突破了情景交融的传统手法，直接作内心的表白。他写了许多轻视功名和反映仕途失意后的牢骚和不满的作品。这样的词，一般均写得大胆而又泼辣。如《鹤冲天》：

黄金榜上，偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向？未遂风云便，争不恣狂荡。何须论得丧？才子词人，自是白衣卿相。

烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访。且恁偎红倚翠，风流事，平生畅。青春都一饷，忍把浮名，换了浅斟低唱！

这首词以通俗浅近、明白晓畅的语言，直接抒发作者轻蔑名利、傲视公卿的思想感情。“明代暂遗贤”“未遂风云便”等句，包含了他的无限酸辛和对科举制度的讽刺，道出了那个时代许多失意知识分子的内心感受，并且尖锐地表明：作者宁肯在“浅斟低唱”之中虚掷“青春”也不要那身外的“浮名”。这在当时是何等的大胆。

柳永的词在艺术上也有了新的进展。慢词一般都是长调，它的旋律与节奏比小令增多并延长了。这就使慢词更适宜于描绘生活场面、抒写复杂的思想感情，从而为作者提供了发挥其文字才能的广阔天地。柳永的慢词善于向民间汲取营养、学习通俗的语言和铺叙手法，把慢词的层次结构组织得井井有条。同时他还善于把抒情、叙事、写景融成一体。郑振铎说：“‘花间’的好处，在于不尽，在于有余韵。耆卿的好处却在于尽，在于‘铺叙展衍，备足无余’。”柳永的那首著名的《雨霖铃》就充分体现了这一点：

寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天

阔。

多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有千种风情，更与何人说？

这样的一个送别的场面，柳永在描写难以割舍的别情时，不是写离愁别恨的一个侧面，或只借少许景物来抒写自己的某种情怀，而是用由表及里、由浅入深、由近及远、层层推进、铺叙与点染的艺术手法，使全篇首尾连贯、组织细密、浑然天成，充分显示出作者驾驭长调及善于铺叙的艺术才能，这也是这首词能打动人心之处。

柳永的词还有一个特点就是能根据词调声情的要求和内容的需要，大胆吸收口语、俗语入词。如以妓女口吻写成的《定风波》：

自春来，惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云嚲，终日厌厌倦梳裹。无那，恨薄情一去，音书无个。

早知恁么，悔当初，不把雕鞍锁。向鸡窗，只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐。和我，免使年少光阴虚过。

这种直率、大胆地对俚俗的引用使柳永招致了许多非议，因为这与词坛整体“趋雅”的审美倾向是完全相违背的。然而，正是这种“俚俗”“尘下”“鄙语”，才赋予柳永词以崭新的时代特征，才使得他的词在下层人民中间广泛流传，并且受到普遍的欢迎。正如宋翔凤《乐府余论》所说：“柳词曲折委婉，而中具浑沦之气。虽俚语，而高处足冠群流，倚声家当师而祝之。”

正是因为柳永大量填写慢词并取得很大成功，才有苏轼、秦观、黄庭坚等人的继起，使慢词达到鼎盛；正是在柳永的牵引下，宋词才走出宫廷，走进民间的陋巷，迎来新的生机。两宋词坛，从柳永以后开始进入了一个以慢词为主的新的历史阶段。

豪放与婉约

宋词在发展过程中，词风逐渐形成了婉约与豪放两支。这两支，逐渐发展演化成为宋词的两种主要艺术风格。所谓豪放，就是在词风上摆脱了五代花间派气息、摆脱了胭脂气，在思想内容方面能够不拘于传统的离愁别绪、能比较广阔地反映时代生活和社会情形，而且在词的形式上也不为规定的腔调、声律所束缚；所谓婉约，即相对于豪放另成一格，在词气上，显得比较婉曲含蓄，一如花间词风，以艳情为题材者较多，在词的形式上，也是比较严格地遵守音韵词律。婉约与豪放，成了宋词的两种形式之分，它们反映了在词作中显露出来的阳刚之美和阴柔之美。豪放词派，以苏轼、辛弃疾为代表，故而豪放派素来又称“苏辛”派。婉约派以秦观、李清照为代表。

豪放词派之所以能够在宋词中异军突起，得益于其先声夺人之处。豪放派其实是有渊源可寻的，早在《花间集》里就有过很豪放的词，比如皇甫松的《怨回纥》：

白首南朝女，愁听异域歌。收兵颉利国，饮马胡卢河。

毳布腥膻久，穹庐岁月多。雕窠城上宿，吹笛泪滂沱。

又如毛文锡的《甘州遍》一词，则更显有豪放之气：

秋风紧，平碛雁行低，阵云齐。萧萧飒飒，边声四起，愁闻戍角与征鼙。

青冢北，黑山西。沙飞聚散无定，往往路人迷。铁衣冷，战马血沾蹄。破蕃奚。凤凰诏下，步步蹑丹梯。

《花间集》虽然大多是花间词派的作品，胭脂粉气居多，仍旧带有相当浓厚的“艳科”气息，但是，像上面这些词，虽不曾尽脱花间词气，却已经很贴近豪放词作了。

到了宋初，南唐后主李煜的“金剑已沉埋，壮气蒿莱”等词句，已见些微豪气，又经过范仲淹、柳永等人做了一些开拓性的尝试工作，词风在豪放一脉，开始有所进展，但是当时还是未成气候，即便如此，已经是大有豪情在词中了。真正彰显出了宋词豪放派气概的，还是苏轼。苏轼对当时柔弱词风不以为然，有志要改变词风，而他也的的确确做到了

这一点。

苏轼的词，突破了晚唐五代以来词为“艳科”的束缚，能够破除固有规格，在词中横发意气、壮怀千古、气贯长虹，他能够把山川大景、记游咏物、田园风光和感旧怀古等等都恰如其分地写入词中去，其豪放和浪漫结合得十分完美自然，有名的《水调歌头·明月几时有》和《念奴娇·赤壁怀古》都是其突出的代表作，也是流传千古的豪放佳作。且看他的词气：

水调歌头

明月几时有？把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间？

转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

念奴娇·赤壁怀古

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了。雄姿英发，羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。

可见，苏轼的词风，已然大不同于以前的花间气息，开拓出了一片新的天地。

南宋抗金英雄岳飞（1103～1141，字鹏举，相州汤阴人）也作过令人荡气回肠的豪放词，比如他的《满江红》，历来为后人称道：

怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。

靖康耻、犹未雪；臣子恨，何时灭。驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

岳飞的悲壮经历更加重了这首词的豪迈意境，为后世所景仰，其“三十功名尘与土，八千里路云和月”的豪迈感染了无数的文人士子，词风为很多人所模仿。豪放的风气一直相沿下来，直到南宋的辛弃疾（1140～1207，字幼安，号稼轩，山东历城人），豪放词风陡然又起一新的高峰，而且他的词中也融合进了民族感情，因此兼有一种很沉重的爱国情结，比如他的《破阵子》：

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营，八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声，沙场秋点兵。

马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名，可怜白发生。

从苏轼到辛弃疾，豪迈词风蔚为大观，从此，“苏辛”派在词坛上稳占一席，且以其深沉的感情和浓郁的爱国情结打动人心，成为时代的一个表征。

尽管豪放派在日益崛起和发展，但是在词坛的大部分作家那里，依旧承袭了以前的词风，逐渐发展成了婉约派。

婉约词在词风方面，很像以前的花间词派，很讲求清新丽质，小巧玲珑；在艺术特色方面，非常富于音乐感，讲求声情并茂、婉约动人。其实，“婉约”之名已经很能够概括出这一类词的特色了。



李清照画像

和豪放派一样，婉约词派也是有其渊源的，而且，从词的大宗方面说，婉约派可以说是占主流地位的词派。从晚唐五代到宋，有温庭筠、冯延巳、晏殊、欧阳修、秦观、李清照等一系列词坛名家，他们的词风虽然有所差别，各有所长，但是，就词的整体意韵而言，大体上都可归入婉约派范畴。婉约词在内容上，主要写男女情爱、离情别绪等等；在形式上，则大多婉约柔弱、清新优美，且能很好地按照词句章法要求来作。宋朝沈义父作的《乐府指迷》，在列举作词的四个标准时写道：“音律欲其协，不协则成长短之诗；下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体；用

字不可太露，露则直突而无深长之味；发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。”这句话，可谓是作词的章法之言，但是其对词的要求，也未免过于工整，所以豪放派的词，向来不会如此循规蹈矩地去作，倒是婉约派，严格地按照这样的作法来填词了，所以这句话，就向来被视做对婉约派艺术手法的一个总结。

婉约派中的集大成者，乃属李清照。李清照（1084～1151？），号易安居士，山东济南人。李清照是文坛公认的宋词“婉约派”代表人和正宗的婉约派词人。她对苏轼的“以诗为词”导致的许多音律不和谐的问题加以批评，从总体上不太认可苏轼的豪放高论之词，认为苏轼的词尚不能成为词的正宗之代表，所以她提出了“词别是一家”的原则，要开启一个新的作法来。李清照的词，真正是婉约到了极至，比如她的《如梦令》：

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。

就整体而言，婉约派的词，都是倾向于较为传统的音律格式，在形式和内容上也大受前代“花间派”的影响，但是却也开拓出了一片词的新天地，使婉约派成了和豪放派相鼓而立的两个宋词阵营，大大促进了词的发展，也在中国文学史和文化史上留下了深深的印记。不过，虽然就词的风格来说，分成豪放和婉约两派大致不错，但其中也有很多的词属于一种“中间风格”，即不太豪放也不太婉约，而且，即使是豪放和婉约两大派的词人，也经常作些出乎自己词风的词来，比如苏轼、辛弃疾的婉约词以及李清照词中的豪爽气等等。豪放和婉约同属于词的作法，两种风格除存在区别的一面之外，更有互补的一面。如果能做到在词中，既峥嵘而生妩媚，又平易清浅而深致永味，则词之作，已经达到了上乘之品味。

总而言之，宋词中豪放和婉约这两种风格流派的存在以及各自的传承和发展，使宋代词坛呈现出了双峰并秀的气象，词为之大兴，一时蔚为大观。

四、唐诗阴影下的宋诗

从西昆体到江西派

北宋初期，诗坛上兴起了一种“西昆体”，一时独领文坛风骚。西昆体的出现，与宋初的历史环境和社会背景是紧密相连的。宋朝初年，社会在经历了五代的大乱之后，在宋朝的立国政策下，开始逐渐安定繁荣起来。由于宋廷优待文臣士人，一些能诗善赋的人开始受到朝廷的优礼，加上宋朝君臣又时常唱和，结果便蔚然成风。古来馆阁之臣互相唱和早已有之，宋初的馆阁文臣的唱和风气一如从前，但是到宋真宗朝时达于极盛，所谓的《西昆酬唱集》恰恰正是这种风气的产物。

宋真宗年间，自景德二年到大中祥符元年（1005～1008），宋朝廷馆阁大臣杨亿、刘筠、钱惟演等十八人，在宋朝廷的皇家馆阁秘阁之中，奉诏撰修大型类书《册府元龟》（当时还称《历代君臣事迹》，直到公元1013年书成之时才诏题为《册府元龟》）的时候，接触了大量的书籍，他们在这个时候开始“挹其芳润”，并且在修书的余暇作诗吟唱，互为唱和，当时就有人记载道：“咸平、景德中，钱惟演、刘筠首变诗格，而杨文公与之鼎立……大率效李义山之为，丰富藻丽，不作枯瘠语。”可见其派的取向何在了，这些馆臣诗人的唱和，最后共成诗二百五十首左右，于大中祥符元年（1008）结集出版。根据《山海经》和《穆天子传》中关于昆仑之西有群玉之山，是为帝王藏书之府的传说，将这本诗集题作《西昆酬唱集》，所以，后人便以“西昆体”称其派别。《西昆酬唱集》共收录了十七位诗人的二百四十七首诗，有的人并没有参加《册府元龟》类书的编纂，但是却也积极地参加进了唱和的行列中来，故而，《西昆酬唱集》的作者实际上是一个群体，一个诗人群体。

自《西昆酬唱集》刊行之后，“西昆体”风靡一时，占尽诗坛风光。欧阳修在《六一诗话》中曾经就此评说道：“盖自杨、刘唱和，《西昆集》行，后进学者争效之，风雅一变，谓之昆体。由是唐贤诸诗集几废而不行。”可见当日西昆体初兴之时的风光景象。西昆体诗人中，成就较高的当数杨亿、刘筠和钱惟演三人。他们三人的作品，是西昆体的主力

作品。西昆体从其诞生看，固然脱不了唱酬的习气，而唱酬诗却也正是西昆体的主要部分。杨亿在《西昆酬唱集序》中曾经谈到过他们写诗的动机，即“历览遗编，研味前作，挹其芳润，发于希慕。更迭唱和，互相切劘”。可见其动机重在“更迭唱和，互相切劘”，则其唱酬之风势必很盛，其题材范围也必然狭隘。西昆体在众多的诗题中，主要表达于三类题材：一是怀古咏史，二是咏物，三是比较美好的生活内容。

西昆体自诞生之时，就因为它的不切实际和一些“淫糜”之词而遭到批评，后来随着宋词、宋诗的进一步发展，更多的人把西昆体批评得遍体鳞伤，甚至被讥为一无是处。从总体上观之，西昆体诗就思想内容而言，的确是比较贫乏无力的，它们比较虚远，与时代、社会没有实际的、密切的关系，亦很少抒发诗人的真情实感，从内容上缺乏生活气息。但是，西昆体也有其可取之处，即其突出的艺术特征。西昆体诗的作者们模仿李商隐的作法，学习李诗中的典雅精丽、婉约细密和委婉深远的形式技巧，所以他们在诗作的韵律上，还是相当成功的。而且，由于西昆体诗主要是唱酬之作，大都采用了五言、七言的近体形式，所以在辞藻、声律、对仗等方面用力颇大。例如杨亿的《南朝》一诗：

五鼓端门漏滴稀，夜签声断翠华飞。

繁星晓埭闻鸡度，细雨春场射雉归。

步试金莲波溅袜，歌翻玉树涕沾衣。

龙盘王气终三百，犹得澄澜对敞扉。

这首诗在风格上的确比较贴近李商隐，也可见当时西昆体诗人的用力之所在。西昆体虽然不可能超越唐诗的宏大深远，没有能在唐诗之外开辟新的艺术境界，但是相对于五代时期平直浅陋的诗风而言，它依然取得了艺术上的较大进步。在宋初诗坛弥漫着“白体”和“晚唐体”的喜好白描、少引典故的诗风环境下，“西昆体”的出现无疑是新军一支，令人耳目一新。

西昆体日后渐渐变衰的主要原因，一是诗歌题材范围狭窄，很难突破唱酬范围；二是西昆体诗歌在艺术上立足于模仿，缺乏自主创新，不

能带来新的方向，故而行之不远。从唐宋诗史的发展来说，这时的西昆体，其实正处于一种探索的阶段，它无法超越唐诗的风尚，但是却企图自立于宋朝诗坛。西昆派诗人的举动，对日后宋诗的进一步发展，无疑打下了一定的基础。

由于“西昆体”诗存在着明显的与时代脱节的矛盾，缺乏生活气息，所以，打破西昆体成为宋许多诗人的职志。江西诗派的兴起，就是对西昆体的一种大大的冲击。自江西派兴起，并迅速占据了宋诗坛地位，宋诗又显出另一番风景。

黄庭坚和陈师道，是开创江西诗派的两个领导人。黄庭坚（1045～1105），字鲁直，号山谷道人，江西修水人。曾经参政入仕，经历过北宋的新旧党争，因此对政治另有一番自己的看法。黄庭坚的诗歌，崇尚杜甫风范，尤其偏于模仿杜甫晚年诗歌中所表现出来的艺术技巧和学问功夫等。对于作诗，他极力主张要“虽取古人之陈言，入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也”，可见其于古人，仅是限于汲取精华，并不主张大肆移植，还是要以自己创作的东西为主才是。故而，黄庭坚的诗歌，在学问功夫和艺术技巧方面往往能够独创出新，另成一路。此外，他还喜欢在佛老学说等杂书中引用典故，所以他的诗，有许多是比较险硬的，读来颇感不便，但是又令人把玩无穷，这就诞生了黄庭坚诗歌的生、新、瘦、硬的风格。

陈师道（1053～1102），字履常，一字无己，别号后山居士。其人一生，尤以苦吟求工而出名。陈师道的诗歌，既受黄庭坚诗歌的影响，又进而受到杜甫诗的艺术技巧的影响，所以他的诗往往和黄庭坚的有某种类似，却比黄的诗更为难懂，诗意晦涩、颇难解读。不过他也有些诗写得非常淡泊平易，如描写家庭亲情和日常生活的《别三子》《示三子》等等，明显是受到了杜甫的家事诗的影响。

所以，北宋时期江西诗派的两位开拓者在诗风上都崇尚杜甫，奉杜甫为江西派之祖，但是又都自杜甫诗风上自成一格，开启了江西诗派。江西诗派后期的代表作家是南、北宋之交的陈与义。陈与义（1090～1139），字去非，号简斋，洛阳人。他在宋室南渡前的诗歌，既学习黄庭坚、陈师道炼字寻句、追求新颖的功夫，又远习杜甫诗的语言明净的

艺术技巧，结果其诗歌风格上清丽新巧，艺术成就超过了黄、陈二人。

黄庭坚、陈师道和陈与义的诗前后相承，演化成为一派。由于黄庭坚是江西人，所以，此派便称为“江西诗派”，而黄庭坚、陈师道、陈与义三人，自然而然地成为江西派的“三宗”。宋徽宗时期的吕本中，曾经作《江西诗社宗派图》，图中首列黄庭坚、陈师道和陈与义三人，三人以下还有二十多位源流出自黄庭坚的诗人。江西派的诗人能够从杜甫的诗歌艺术中提炼出精华来，汲取优点、补其不足，推陈出新，开创了宋诗的一个新的局面。

江西派的出现，赋予了宋诗以新的生命力，可以说江西派的出现，拯救了宋诗在唐诗阴影下的地位，开始赋予了它自己的生命，而不再是仅仅立足于西昆体的浮艳之象。江西诗派的影响在北宋后期已非常之大，即使未被包罗进江西诗派的诗人，在创作上尤其是在艺术风格上，也不同程度地受到了江西诗派的深刻影响。进入南宋以后，江西诗派的影响更是遍及整个诗坛，许多名诗人都是江西派的主力军，比如曾几、徐俯、汪藻、杨万里、周必大、姜夔、袭万顷等人。

冲破江西派的尝试

江西诗派自诞生以来，由于在西昆体诗之外另开一路，所以大受欢迎，其诗风在两宋之交风靡诗坛，然而，江西派也有其自身的缺陷，尤其是在生、硬、险、冷等诗风方面，愈往后愈加不可收拾，弊端也就愈发的严重。在南宋初年，虽然有人曾经试图改变江西派的诗风缺陷，但结果不如人意。直到宋孝宗年间，一些曾经深受江西诗派影响的诗人，经过自己的努力，才从根本上摆脱了江西派诗风的束缚，以自己的创作，开启了宋诗的另一番天地，而打开这片天地的，就是杨万里，杨万里的创举正是他的“诚斋体”诗歌。

杨万里（1127～1206），字廷秀，号诚斋，江西吉水人，宋绍兴二十四年（1154）高中进士，自此入仕，历官太常博士、宝谟阁直学士等职，后因与韩侂胄政见不合，遂隐居而终。

杨万里在诗歌创作上，先是模仿黄庭坚的江西派，后来发觉江西派

的许多问题难以解决，弊端很大，他曾经在他的《荆溪集序》中谈到对前辈诗派的看法以及自己的感受时说：“忽若有悟，于是辞谢唐人及王（安石）、陈（师道）、江西诸君子，皆不敢学，而后欣如也……予口占数首，则浏浏焉无复前日之轧轧矣。”从此，他的诗风转变，逐渐重视日常生活，将日常生活的气息灌注到诗歌的创作中来，在诗风上，慢慢自创出新体。一般说来，自南宋淳熙五年（1178）以后，杨万里诗歌的风格已经基本上形成了，其对于诗歌创作的独特观点也臻于成熟。据说他此时已经可以达到一种所谓“步后园，登古城，采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来，献予诗材”的近乎陶渊明一样的写诗境界了，可见其诗歌功力大增，而且于观察自然之处尤为独到，他这种十分贴近自然的气息，无疑是对强调从前人那里采摘古典的诗论的一种突破。

杨万里之所以能够开一种新风气，也是与两宋时期有关的。宋诗发展到了两宋之交的时期，黄庭坚以其独有的风格与技巧开创的江西诗风，却由于后人缺乏创造力而使江西派成为一种刻意的延续，造成了诗界的僵局。杨万里正是在这种对江西派的不满氛围中，开始把宋朝理学家极为推崇的“活法”运用到诗歌的创作中来，做到能够自出机杼，用活泼的眼光观察世界万物，用活泼的语言表现复杂的人生感受，并且恰当地将二者结合起来。所以，杨万里的“诚斋体”才能够冲破江西派诗风的包围，使宋朝诗歌又得到一次大的转变。

在这种观念下，“诚斋体”在重视自然和日常生活中的景象外，还十分注意在诗中表达出洒脱的胸襟和哲理的思辨，这样作出来的诗歌能将自然风光与生活气息和诗人的理性完美地结合到一起，赋予诗歌以充分的生机，例如《过杨二渡》：

春迹无痕可得寻，不将诗眼看春心。

莺边杨柳鸥边草，一日青来一日深。

这样的诗歌，十分形象地表现出了“诚斋体”在创作方式上的特点：一是善于捕捉自然和生活气息，将这些东西恰如其分地入诗成意，自然流畅、风趣活泼；二是比较注意把理性的东西结合进诗歌中去，时刻不忘以诗达理，能够做到主客观的兼容并包、结合完美。这无疑是诚斋体的特色，但是，如果和江西派诗歌相比，在诗风上，诚斋体无疑缺乏江

西派的大度之气，在内容上，诚斋体也失之细琐。

在冲破江西派风格的努力上，范成大也是其中的一位健将。

范成大（1126～1193），字致能，号石湖居士，江苏吴郡人。和杨万里一样，范成大早期的创作生涯中也曾经深受江西诗派的影响，但是，范成大在学习江西诗风的同时，又能够广泛地涉猎和汲取中晚唐诗歌的风格技巧，所以他并没有被江西派诗风所束缚住，而是通过自己的广泛实践，形成了自己的诗歌特点，突破了江西派诗风。范成大的许多近体诗，在婉约清丽中还透着些许险峻之气，这就形成了他自己的诗歌特色，比如他的《二月三日登楼有怀金陵宣城诸友》：

百尺西楼十二栏，日迟花影对人闲。

春风已入片时梦，寒食从今数日间。

折柳故情多望断，落梅新曲与愁关。

诗成欲访江南便，千里烟波万叠山。

范成大的诗歌，除了上面所说的这种特点之外，还在揭露社会问题方面深刻独到，成就超过了诚斋体。人们在谈到范成大的诗歌时，很多都关注到他的如《夜坐有感》《雪中闻墙外鬻鱼菜者求售之声甚苦有感三绝》等表现当时社会问题的篇章，这表明他的诗歌中，这一方面的成就是颇大的。与杨万里所创的诚斋体相比，范成大的诗并不显得洒脱自由，而是更加工于字句的寻觅，少风趣，多含蓄。但是，范成大的诗歌，却能够达到一种“清新妩丽，奄有鲍谢；奔逸隽伟，穷追太白”的境界，自己的特点是相当明显的，它也是以此而冲破了江西诗派的阴影的。

不过，从整体而言，范成大的诗歌，并未能像杨万里的诚斋体那样迥异于先前的江西派而自成一大家，在诗作中间，往往还是能寻找到江西派的很多影子，所以范诗的影响，实在是没有杨万里的诚斋体大，所以范成大并未在诗史上留下“石湖体”，历史只是记载了“诚斋体”来作为“江西派”的另一鼎足者。

无尽的悲怆——陆游与文天祥

“靖康之变”后宋室南渡，依恃长江天险而屈辱偷生。国家民族的危亡，成为南宋文人士子们心头上的一大创伤，而奋起拯救之，又成为他们的一大急务与责任。这一特殊的历史境遇，也造就了一批以此为创作根源的诗人，他们的诗作以国家危难为背景，寄托了心中无尽的忧伤和高亢的一刻也未曾灭掉的爱国热情。在这一方面，他们的作品胜出了盛世大唐的诸多诗作，塑造了南宋一朝诗歌的一大特点，这其中，以陆游和文天祥二人的作品为代表。

陆游（1125～1210），字务观，后自号放翁，浙江山阴（今浙江绍兴）人，著有《剑南诗稿》八十五卷，收其诗九千余首，《渭南文集》五十卷。陆游小时候就生活在“靖康之变”对南宋所造成的巨大影响之中，宋金对峙的紧张局面使他从小就受到了爱国思想的熏染，这为他以后的诗歌创作定下了一个基调。陆游一生坎坷，阅历丰富，仕途上并不得志。面对民族的危难，他把主要精力放在了关注国家命运、坚持北伐中原、抗击金军以收复北方，亲身参与谋划恢复故国的大计中去，甚至直接参与了右丞相兼枢密使张浚的北伐，而且还以手中的如椽大笔将自己的一腔爱国热血抒发得淋漓尽致，造就了宋代诗坛的一大高峰。

陆游的诗歌，主要包含两个方面：一是为国报效，收复故土，感情昂扬激愤；一是山水风情，感情细腻入微。而为国报效以表雄心的诗，在陆游诗歌里占了很大比重，它们是诗人自身民族感情的凝结，同时，也是他光复中原故土的美好理想的寄托，表达了自己渴望从戎救国，一展抱负的心情。例如《书愤》一诗：

早岁哪知世事艰，中原北望气如山。

楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。

塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。

出师一表真名世，千载谁堪伯仲间。

诗中不难窥见作者那昂扬的斗志和为国死难的雄心。家国的危难忧

伤，感情的强烈激荡，使得陆游的心境每每处于一种澎湃不能自已的状态中间，乃至于夜不能寐，他曾在《十一月四日风雨大作》中字字带情地写道：

僵卧孤村不自哀，尚思为国戌轮台。

夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来。

作者那忧愁愤懑的感情通过这短短的一首诗歌而跃然纸上，生平多少戎马倥偬之梦，如今都化为一场空幻。他那为国效力、收复中原故土的梦想，一刻也没有丢弃过，但是南宋王室对于北伐的不甚积极，使得陆游的愿望每每落空。这使反对苟安的他十分愤慨，他的《秋夜将晓出篱门迎凉有感》诗二首，就表达了这一心情：

迢迢天汉西南落，喔喔邻鸡一再鸣。

壮志病来消欲尽，出门搔首怆平生。

三万里河东入海，五千仞岳上摩天。

遗民泪尽胡尘里，南望王师又一年。

“王师”的动向实在牵动着诗人的心弦，但是，却令诗人终生抱憾。陆游光复中原的梦想终其一生也没有实现，南宋嘉定二年（1209），陆游在病中赍志而殁，享年八十五岁。在临终前，他留下了一首千古绝唱——《示儿》：

死去元知万事空，但悲不见九州同。

王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。

这首《示儿》，可谓是字字血泪，留给后人的是无尽的忧伤和感叹，那跃动在字里行间的是一颗真挚的赤子之心，而流露在字外的正是古今同慨的万古惆怅。

在陆游的这些作品中，始终贯穿着一种朴素的民族意识，因此都显得非常沉重，但是这并不能囊括陆游诗歌风格的全部，他也有一些风格

清新秀丽的诗歌，这是他作品的另一风格倾向，感情细腻入微，语言纯朴自然，比如他的《游山西村》：

莫笑农家腊酒浑，丰年留客足鸡豚。

山重水复疑无路，柳暗花明又一村。

箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存。

从今若许闲乘月，柱杖无时夜叩门。

如此细腻清新的诗作，远离俗世刀剑战火的尘嚣，显得淡雅恬适，构成了陆游的作品中的另一类旋律，但是从总体而言，它们终究掩饰不了陆游那更为躁动的一面。这些闲适的作品，恰如火热情感上的一丝烟雨，虽然能够使他的心情得以一丝安顿，却终究不能冲淡他悲壮的心境。

陆游的诗歌创作，在风格上并非像苏轼的词作那样豪迈不羁，而总是遵循一定章法。他的诗在总体上受到了江西诗派风格的影响，后来又兼习多家风格，开拓自己诗作的意境。陆游有着自己的一套诗歌创作理念，他比较重视内在的修养和外在的实践，正如他在《示子遹》中所说的那样："汝果欲学诗，工夫在诗外。"提倡诗人要有内在的涵养，要有真实生活的阅历和丰富的人生经验，而不是空凭词句上的矫揉造作和吟哦修饰，此即"工夫在诗外"。此外，陆游也不赞成学习古人而终成邯郸学步，所谓"文章最忌百家衣"即是指此而言，汲取前人的优秀成果，绝不能自陷泥潭不能拔出。在这样的创作理念的影响下，陆游的诗歌就显得灵活多样而又不放任自流。

总之，陆游的诗歌在风格上的一大特点就是他的诗凝聚了作者强烈的民族感情，小小的诗歌到了陆游这里骤然变得意境悲壮，寄托着诗人愿意以身报国的豪情壮志和希望收复故土的美好理想，这为有宋一代陷在辉煌的唐诗阴影中间的诗坛写下了饱蘸感情的浓浓一笔。

陆游的诗反映了诗人对于国家民族美好前途的无尽寄托，而历史的车轮并不因为它们而改变方向，南宋在遭受着来自北方政权的更为剧烈的冲击，蒙元政权的南下，使得一片浮华的南宋更加风雨飘摇，最终不

支而亡。在宋末元初这段时间内，涌现出了无数的抗元志士，多种感情的交织和碰撞，使他们创造了一批优秀的诗歌，以铭自己的志向，也和陆游一样将自己的民族感情融入到了诗歌中，唱出了宋朝诗坛拉下帷幕前高亢的音符。这中间，以文天祥的作品最为突出。

文天祥（1236～1283），字履善，又字宋瑞，自号文山，吉州庐陵（今江西吉安）人，南宋著名的抗元志士，作品辑成《文山先生全集》。文天祥在南宋宝祐四年（1256）中状元，历任签书宁海军节度判官厅公事、刑部郎官、江西提刑、尚书左司郎官、湖南提刑、知赣州等官。然而南宋末年的政治已经相当昏暗，临安小朝廷不事进取，苟且偷生，这使得文天祥等一大批要为国效力的文臣士子报国无门，在日益紧张的南北对峙局势中空怀悲叹。南宋恭帝德祐元年（1275）正月，蒙古大军压境，文天祥临危受命为右丞相兼枢密使，出使谈判，从此走上了抗元之路，其后又收拾南宋军队，出入沙场，不断抗击蒙古军队的侵略，试图挽狂澜于既倒，直到公元1283年在大都英勇就义。文天祥以自己的鲜血捍卫了心中的理想，而他在这段时间内所写的诗歌，也谱写了南宋诗坛壮丽而又悲壮的最后一段篇章。

文天祥在抗元时期所作的诗篇，表达了自己对民族危难的无尽忧伤，流露出了自己的忠义气节，例如他在公元1276年从南通乘船前往福州时所作的《扬子江》一诗：

几日随风北海游，回从扬子大江头。

臣心一片磁针石，不指南方不肯休。

此外，文天祥的许多诗句也很能体现出他这一感情，例如“故园水月应无恙，江上新松几许长”（《苍然亭》），“山河千古在，城郭一时非”（《南安军》），“独自登楼时拄颊，山川在眼泪浪浪”（《登楼》），“或为渡江楫，慷慨吞胡羯，或为击贼笏，逆竖头破裂。是气所磅礴，凛然万古存。当其贯日月，生死安足论！”（《正气歌》），一代忠臣的忠孝节义尽数倾注在了诗中的字里行间。

宋末帝祥兴元年（1278）十二月，文天祥被元军俘虏，囚禁于零丁洋的战船之中，不久之后，他就作了《过零丁洋》一诗，以誓死明志，

诗曰：

辛苦遭逢起一经，干戈寥落四周星。

山河破碎风飘絮，身世浮沉雨打萍。

惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零丁。

人生自古谁无死，留取丹心照汗青。

文天祥以一己之力抗敌保国，至死不渝，“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”便是他一生的光辉写照，其忠节卓绝千古，而其悲怆亦千载同涕。

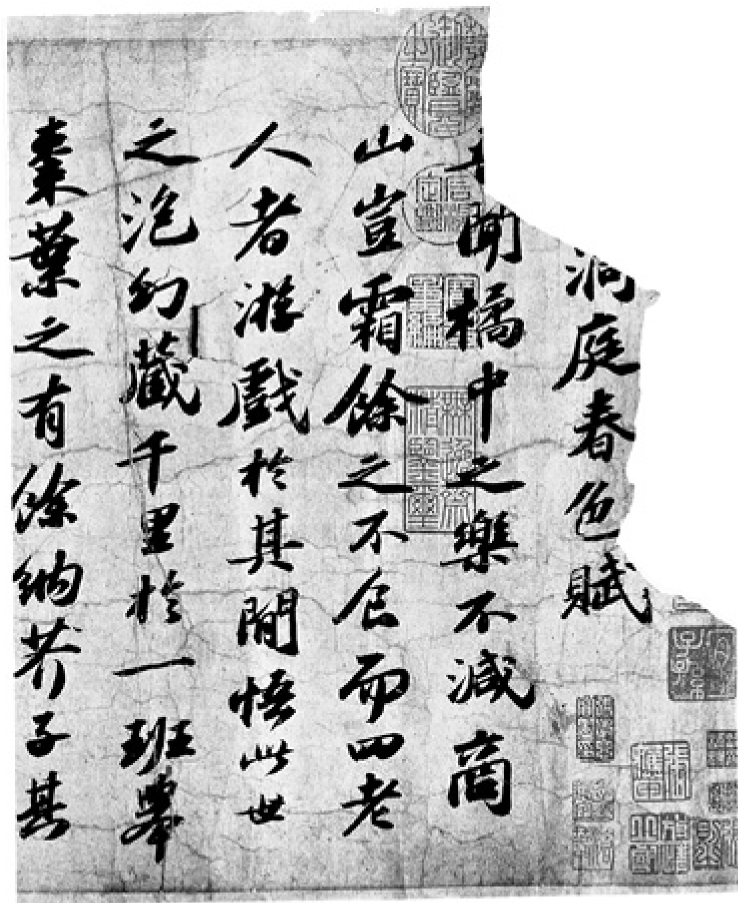
陆游诗中空怀抱负的沉重和愤懑，到文天祥则更加了一重亡国后的悲凉，而宋代诗坛也就此落下了帷幕。宋诗虽然是在唐朝盛世诗歌的阴影中发展开来的，却是在远迈前人的高亢的音符中结束的。

五、幽深内敛的无尽意绪

从“重法”到“尚意”——宋人的书法

中国书法，历来都是国粹。书法演化到宋代，在艺术上更加臻于全盛局面，出现了一系列优秀的书法大家和书法作品，开创的优秀的书法传统，影响远及现代中国，而宋代书法也成为中国五千年文明史上的璀璨明珠。

书法艺术在宋初，并没有得到大的发展。北宋建国以后，由于天下初定，军机要事充斥朝廷生活，所以宋太祖对书法这类艺术的东西并未给以应有的重视，也就没有像唐代那样采取鼓励书法发展的种种措施了，毕竟朝廷初定，难以顾及。所以，当时的士大夫也就对此事漠然对待。后来欧阳修曾发出这样的感慨：“书之盛莫盛于唐，书之废莫废于今。”直到宋仁宗庆历年间至宋神宗熙宁、元丰年间（1041～1078）的书法“宋四家”力主由唐溯晋、屏除帖学、自为创新，宋代书法才为之一振，渐渐演进至全盛。宋人在延续前人的基础上，逐渐在实践中形成了自己鲜明的时代特点：其一，从书法意境上突破唐人重“法”的束缚，改以“我”为主，以“意”代“法”。人们普遍努力追求能表现自我的意志情趣，形成一种“尚意”的书风。苏轼的“我书意造本无法”、黄庭坚的“凡书画当观韵”等等，都是此意。其二，将书法的范围扩大，把它和其他的文学艺术形式结合起来。所以，宋代书法大家同时又多是文学家、画家、诗人等，苏轼、黄庭坚等人皆然。苏轼就曾经说过：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”可见，无论诗还是画，实际上都是作者表现自我意境的一种外在的手段，所以宋人主张融会贯通，物我合一，臻于艺术的最高境界。



苏轼手迹

提到宋代书法，就不能脱离“宋四家”——苏轼、米芾、黄庭坚、蔡襄。他们的艺术风格，一直为后世所仿效，而其成就，则远逾后世，至今仍然散发着淡淡的墨香。

苏轼不仅是宋代著名的文学家，还是影响颇大的一代书法家。苏轼擅长行书和楷书，书法从“二王”（王羲之、王献之），遍及晋、唐、五代时期的各个名家，曾经得力于王僧虔、李邕、徐浩、颜真卿、杨凝式等人。他的书法能够在继承传统的基础上，于大众之中锐意出新、独树一帜，故为后人所宗。他的书法艺术，重在写“意”，尤寄情于“信手”所书的点画。苏轼书法在艺术上之所以能够取得成功的一大因素，是其在对书法艺术深刻理解的基础上，能够运用传统的书法技法来进行新的创

造，去丰富和发展传统的技法，而不是单纯地模仿。他曾经自论其书说："吾书虽不堪佳，然自出新意不践古人，是一快也。"所以，苏轼的书法，能够古今结合，汲取传统的技巧入当时之书法写意中去。

苏轼的行书和草书蕴藉丰厚、气息淳朴，加之其诗词天工，结果其雅然之情致能够淋漓酣畅地倾泻笔底，书法巧似天成。黄庭坚曾经评价苏轼的书法说："其书姿媚……至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲……至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气，本朝善书，自当推为第一。"其推崇之高，已然不在话外。讲究气韵，可以说是苏轼书法的一个最大的特点，这与他的思想中的佛老思想颇有渊源，更与他的为人旷达、洒脱是分不开的。而他的这一特点，其实也体现了整个宋代书法艺术的一个大特点。宋人将书法艺术用以写意、乐心、游息，于自由挥洒之中，尽情抒发自己的精神意趣，书法也就是浑然天成了。苏轼书法艺术的代表作主要有《天际乌云帖》《中山松醪赋》《洞庭春色赋》《醉翁亭记》《寒食诗》《春帖子词》《爱酒诗》《蜀中诗》等等。

有苏轼开宋书尚意之先声于前，便有黄庭坚的反"俗气"、米芾的讲"真趣"相继于后，宋代书法，自此开始大成气候。而其中一以贯之的最大特点，便是不作"奴书"，力图通过手中之笔来写出意境、超越世俗，寻求内心深处的真正美好的意趣，这是宋代书法的又一大特色。

米芾（1051～1107），字元章，号襄阳居士、海岳山人，祖籍山西太原，后居江苏镇江。历官至礼部员外郎。宋宣和年间，宋徽宗诏其为书画学博士，所以人们都称他为"米南官"，又因他生性豪率、举止癫狂，故又被称为"米癫"。宋《宣和书谱》说他："大抵书效羲之，诗追李白，篆宗史籀，隶法师宜官；自谓'善书者只有一笔，我独有四面，识者然之。'米芾书时，其寸纸数字人争购之，以为珍玩。"可见其书法达到的意境，已经是很高超了。米芾在继承"二王"书法传统上曾经下过苦功，《宋史·文苑传》中说他："芾特妙于翰墨……得王献之笔意。"可见他的功夫，多是从王献之法意，所以他能够登堂入室，真、草、隶、篆、行都能一挥而就，而尤以行草书见长。他自称"刷字"，即指他用笔浑厚爽劲，其体势展拓，尽兴尽势尽力，追求"刷"的韵味、气魄和力量，可见他自然本性，即是如此的豪率不羁。米芾的书法作品，无论是诗帖，还是尺牍、题跋等，都充满真情，痛快淋漓、雄健清新，既有快

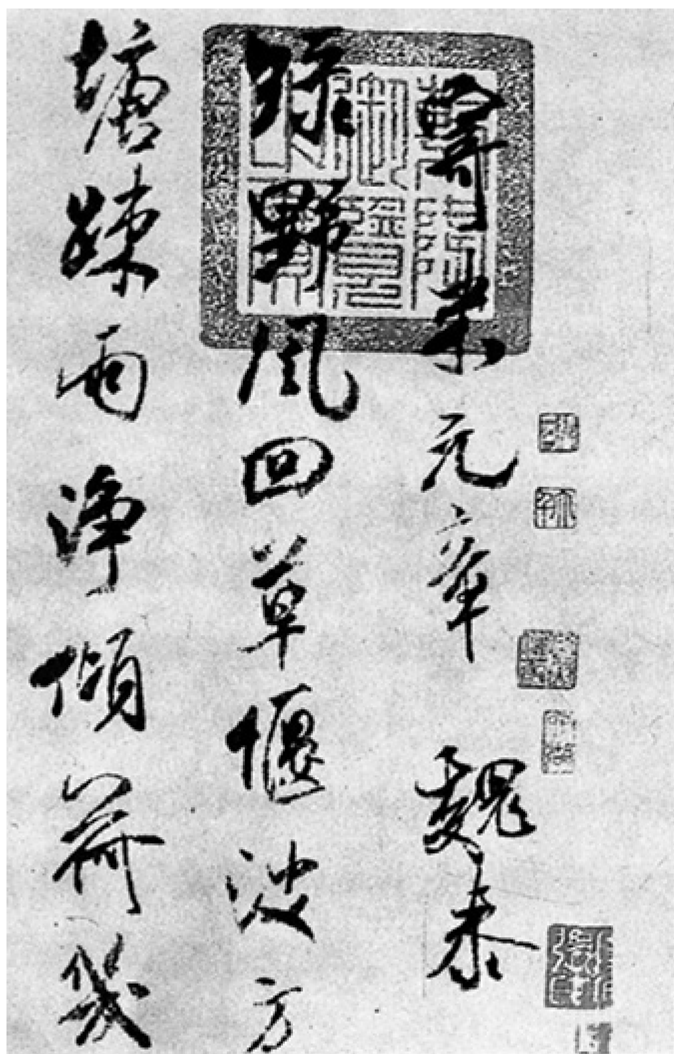
刀利剑的气势，又有天马行空之姿态。

此外，米芾还将他的书法技艺中的点画融于绘画当中，同时以“刷笔”的豪放气度来表现自然山川的烟、云、风、雨的变化，追求天趣自然，人称“米点山水”，品来煞是有味。人们一般把米芾的“平淡天真”论作为宋代书论的又一具有代表性的特点来看待。米芾的作品至今留存的很多，是宋四家中遗留作品最多的一位。例如他的《苕溪诗帖》《虹县诗帖》《多景楼诗帖》《蜀素帖》等，都堪称他的代表作。此外，他的有关书学的著作也很多，现在传世的有《书史》《海岳名言》《海岳题跋》等。无论是他的书法作品，还是他的书论，都体现出了米芾的豪率天真、浑然天成的自然意境，乃宋四家中最为豪率的天真之人。

黄庭坚既是北宋的著名诗人，开一代江西诗派，同时又以精于书法著称于世，擅长行草书，楷法亦自成一家。《宋史·文苑传》称他：“庭坚学问文章，天成性得，陈师道谓其诗得法杜甫，善行草书，楷法亦自成一家。与张耒、晁补之、秦观俱游苏轼门，天下称为四学士。”他自己也说：“余学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁，子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。”从中可以窥见他学习书法的艰辛路途，也可窥见他的书法渊源来自何处。

黄庭坚的书法，以大字行书为最佳，笔力苍劲；其小字以尺牍为最善，清圆新丽；草书则纵逸跌宕，大出气势。一般认为，黄庭坚的书法，在宋四家中是最为叛逆的，因为他的创作道路相当自我，与苏轼、米芾等人模法古人的做法形成十分鲜明的对照。这几乎和他的江西派诗歌有着相同之处，从而显得自出己意，结果纵横奇崛、波澜老成为黄庭坚书法的主要特征，这与传统的艺术规范是大相径庭的。他的行书，用笔诚如冯班在《钝吟杂录》所评论的那样：“笔从画中起，回笔至左顿腕，实画至右住处，却又跳转，正如阵云之遇风，往而却回也。”所以，黄庭坚的书法，颇费人观赏思量。其字字形修长挺拔，紧收中宫，显得气魄宏大，气宇轩昂；而其笔画的长度也很夸张，一波三折，韵味绵长，这突显出黄的特性来。他的草书笔法出自张旭、怀素，形式却是超过张、怀二人，做到了挪腾跳跃、摇曳错落，深得张、怀二人的神韵，又不失自己的风格，所以有人评论他学习怀素的书法意境时曾经说

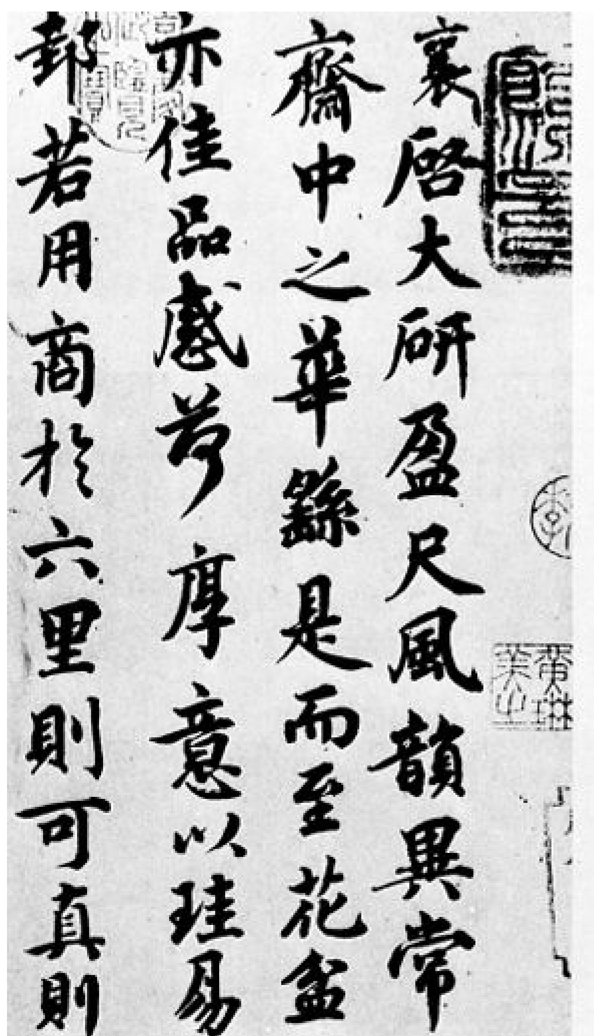
道："山谷书法，晚年大得藏真三昧，此笔力恍惚，出神入鬼，谓之'草圣'宜焉。"此真是青出于蓝而胜于蓝了。黄庭坚留有《松风阁》《花气薰人诗帖》《请上座帖》等等稀世佳作。



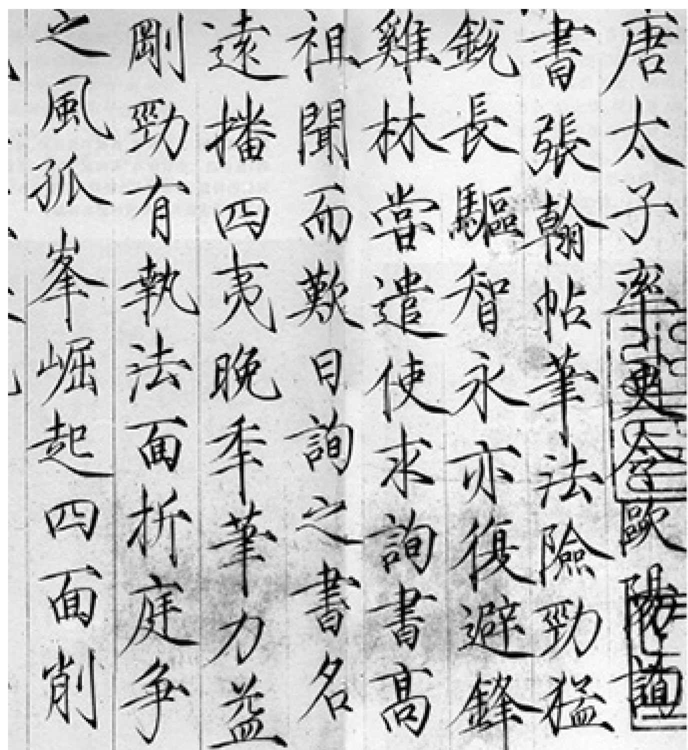
米芾《和魏泰诗》

蔡襄（1012～1067），字君谟，其先本是光州人，后居住于福建，再迁于甫田。累官至端明殿学士。蔡襄工于正、行、草、隶书，又能飞白书，曾经以散笔作草书，称为"散草"或"飞草"。书法史上，人们评蔡襄的书法是行书第一、小楷第二、草书第三。《宋史·蔡襄传》中说

他：“襄工于手书，为当世第一，仁宗尤爱之。”宋四家中，喜欢写规规矩矩的楷书的，仅蔡襄一人。他于书法技巧方面，学习王羲之、颜真卿、柳公权等人，字体浑厚端庄，雄伟遒丽，有工整之淳美。苏轼评论说：“君谟天资既高，积学至深，心手相应，变化无穷，遂为本朝第一。”推崇之意也不在话外，可见当时蔡襄的书法也是受到时人的很大尊敬的。字如其人，蔡襄为人忠厚正直，知识渊博，其字“端劲高古，容德兼备”。后来沈括又评价说他善于“以散笔作草书，谓之‘散草’，或曰‘飞草’，其法皆生于飞白，自成一家。”由此可见，蔡襄虽然本乎前人的书法技艺，但是他也是在模仿中间逐渐发展出自己的风格的，也是追求自己的意趣和意境。


襄啓大研盈尺風韻異常
齋中之華繇是而至花盆
亦佳品感荷厚意以珪易
邽若用商於六里則可真則

蔡京书法



宋徽宗瘦金体

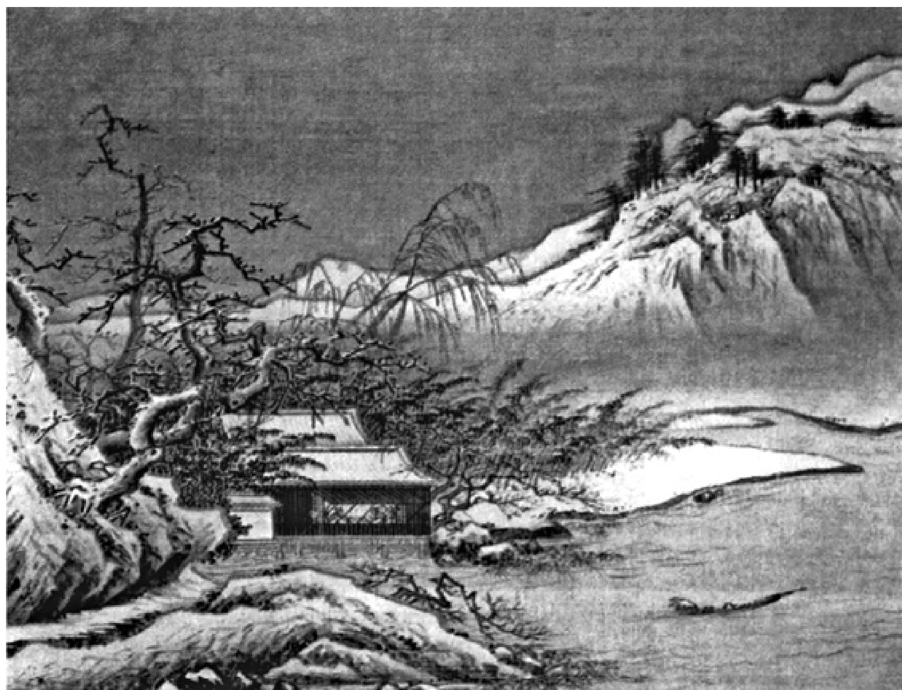
谈到宋朝书法，还不能忽略了蔡京。蔡京（1047～1126），字元长，福建仙游人。宋熙宁进士，官至太师，乃宋朝有名的权奸之臣。但是，抛开其人品行不论，单就书法而言，其人的技艺却也在书法史上颇占席位。蔡京尤精于行书，也是很得书法精髓的，其字“字势豪健，痛快视着”，在宋徽宗赵佶的一些画作上，就留有蔡京的题记和题诗。但是由于其人品行过于恶劣，所以在以德论人的中国社会里，蔡京的书法也得到了鄙薄。

另外，宋朝书法史上，还有一个皇帝不得不提及，此人即是北宋亡国之君宋徽宗赵佶（1082～1135），赵佶平生不愿为皇帝，却专事花鸟书法等事，所以其人虽然在政治上毫无可取之处，但是在书法艺术和绘画艺术上，则占有很重要的地位。赵佶的书法，瘦硬劲挺、体态窈窕、别具一格，自称“瘦金书”，又称为“瘦金体”。他的“瘦金体”书法是有相当高的艺术价值的。

总之，宋代书家的普遍特征是“尚意”，力图摆脱唐朝书法规范的束缚，于上溯晋书真趣之时另开新路。但是书法不单纯成其为书法，它作为一种艺术形式，是和当时的社会环境密不可分的，晋人书法的飘逸韵味，乃是和当时士人风范、仙风道骨的时代气息声息相关的，而到了宋代，情形已经大变，宋人已不可能恢复到晋代那样崇尚玄学、崇尚清谈的时代中去，所以，书法的意韵不可避免地带有世俗化的倾向，而在这世俗中冲破嚣杂直取魏晋风尚，也算是宋代书法艺术的一大追求，虽不及魏晋，却也不失为大家风范了。宋代的书法艺术，于特殊的人文环境中，别成一番风韵。

文人寄寓的空幻世界——山水画

宋代在绘画艺术上颇有造诣，其最能表达时代特色的、最可体现宋人心境的绘画艺术是山水画的兴盛。由于宋代士大夫阶层的幽暗意识的普遍存在、宋代所面临的历史环境的特殊性以及宋代理学的发展对文人心境的影响等因素，绘画中的山水画变成了一种寄托性的东西，给予了文人士子们一个空幻的寄寓世界。因此，山水画在宋代的兴盛，归根结底还是一种时代心境的流露。



夏圭《雪堂客话图》（局部）

宋代山水画的成就是比较高的，先后出现了一大批优秀画家。其中，李成和范宽是北宋初期山水画家的主要代表，他们上承荆浩的绘画艺术中以水墨为主的传统，在内容上以表现北方壮阔雄伟的自然山水为主，与五代时期的画家关仝一起，被认为是“三家鼎峙，百代标程”的画坛大师，可见他们在各自创作中所开启的先锋意义。继李成和范宽以后，又先后出现了诸如王士元、王端、燕文贵、许道宁、高克明、郭熙、李宗成、丘纳和王诜等等比较出名的山水画家，这可以说都是北方山水系统的山水画家，他们作品的主要内容，还是北方的自然风景、山水物象。宋代山水画坛中，除了北方山水系统的山水画外，还有擅长界画的郭忠恕、擅长湖山小景的惠崇与赵令穰以及继承唐代以来的金碧山水画法的王希孟等等，他们各自创新，在山水画坛上都取得了骄人的成绩，对宋代山水画在中国山水画发展过程中的突出地位的形成以及整个中国山水画发展史，都作出了杰出贡献，影响及于今日。

李成（919～967），字咸熙，居山东，其出身本是唐朝皇族宗室，家传有体，性情豪放，喜好饮酒游历等事，所谓“性爱山水，弄笔自适

耳，岂能奔走豪士之门”，尤其擅画山水画。李成能够在继承前代成就、汲取前人优点的基础上，加入自己的理解，从而将山水画的表现内容和表现技巧进一步开拓。李成的山水画传世的不多，根据历史记载，李成的山水画不仅能够十分形象地表现出山川形象的变化，而且还能够匠心独具地强调出季节气候的特点来，他最突出的就是创造了“寒林”的形象。现存的李成画作真迹只有《读碑窠石图》，藏于日本。此画描绘一骑士于旅途中见一古碑而驻足观望，人、骑乃与李成同期的画家王晓所绘，而图的背景则是李成的手笔，荒原空旷，土地寒瘠，老树枝枯叶散，其“寒”意油然而出，也深切地表达出了岁月流失的感慨无限。总之，李成的山水画作的一个突出的特点就是他在“寒意”的表达方面，能够做到逼真、袭人，给人以一种空远辽旷之感，在山水画的发展史上，还是很有影响的。

《宣和画谱》中称李成的画技：“所画山林薮泽，平远险易，萦带曲折，飞流、危栈、断桥、绝涧、水石、风雨晦明、烟云雪雾之状，一皆吐其胸中，而写之笔下。”可见功夫之深厚，所以《宣和画谱》最后盛赞李成说：“凡称山水者，必以成为古今第一。”李成的山水画的成就和影响，的确是在宋代山水画坛和整个中国山水画发展过程中的一个重镇。

范宽，字中立，陕西华原人。他的生活时代不甚详细，但是应当略晚于李成。其人也是生性宽厚，喜好饮酒游玩，《宣和画谱》中形容他“风仪峭古，进止疏野，性嗜酒，落魄不拘世故”，但是他却擅长山水画作。据载，范宽的山水画，初学李成之法，后有所悟而认为：“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。”所以，他便开始将观察的角度从物外移到内心来，要从内心来寻求作画的境界。于是范宽深入到终南、太华一带的深山老林中，做深入自然的真切体会，然后开始将体会付诸笔端，创造出了自己的山水画风格。

范宽的画作，笔墨雄奇、层峦叠嶂，人观其画，有“恍如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟纩也”的感觉，可见其画已经达到了一种相当真切的境界了。范宽笔下的山水，尤其是描写他经常出入的关陕地区的山川时，显得尤其雄奇壮美、蔚为壮观，人赞扬说是“峰峦浑厚，势状雄强，抢笔俱匀，人屋皆质”，又赞扬说“真石老树，挺生笔下，求

其气韵，出于物表，而又不资华饰”，从这些评价中，不难看出范宽的行笔造诣。和李成一样，范宽传世的作品也很稀少，今存台北故宫博物院的《谿山行旅图》，是范宽的传世名作。该画山峰、飞瀑、山丘、楼阁、流水、驮马等等景物各自神态都刻画得栩栩如生，而且笔力雄浑端重，有一股洒脱之气迎面逼来。范宽的这幅作品，历来好评如潮，米芾甚至认为“本朝无人出其右”。此外，范宽还擅长雪景寒林，雪山形象是他自己的创造。如现在的《雪山萧寺图》和《雪景寒林图》等作品，虽然真伪仍旧未得以鉴定，但是其笔法却已经充分地显露出了范宽的笔触了，可以体现出范宽的风格。

许道宁，北宋初期河北河间人，性情狂放，喜好饮酒，所谓“每见人寝陋者，必戏写貌于酒肆，为其人殴击，至碎衣败面而竟不悛”，但是他擅长绘画。就山水画艺术方面的造诣而言，许道宁通常被认为是李成、范宽之后的第一人。其山水技法，尤其师法李成之笔法，他的笔法简快，所绘的峰峦树木，都显得峭拔劲硬，能出一家之风范，自成一体而不落俗套。刘道醇在《圣朝名画传》中评论许道宁时说，“道宁所长者三：一林木，二平远，三野水，皆造其妙……命意独逸，自成一家，颇有气焰。”其传世作品有绢本墨笔的《秋江渔艇图》，该画内容是表现群山远峰之下的辽阔江面上飞翔着的数只渔艇，在笔法上用长皴来直扫而下，借以表现峰峦叠嶂的峭拔之势，尤其得李成画作的真境，韵味无穷。该画作现藏于美国堪萨斯纳尔逊博物馆。

自李成、范宽出，宋代山水画坛就被他们的艺术风格所笼罩起来，后来的许多画家，都是临摹二者的技法来作画的，但是到了宋仁宗和神宗年间，画家郭熙却能够以“不局于一家”的生气，开创了又一家的风格，从而与李成、范宽齐名并列了。

郭熙（1000？～1090？），字淳夫，河南河阳人。他的早年事迹多不可考，据说他是“少从道家之学，吐故纳新，本游方外。家世无画学，盖天性得之。遂游艺于此而成名。”在宋神宗时，郭熙奉诏进入宫廷画院，初为“艺学”，后升“翰林待诏直长”，于山水画技上颇有造诣。郭熙以山水画闻名于当时。他临摹李成的画作，画艺上大进。他的绘画的一个特点，是画石时多用卷云皴，所谓的“蟹爪枝”应当本乎他的笔法才是。现藏于台北故宫博物院的《早春图》，可以说是郭熙的代表作，此

画作于宋神宗熙宁五年（1072），画的内容是早春的山水、乱石、林木、楼台等景物，表现出了大自然生动的细节，显出了早春时节的栩栩生机，用笔灵动严谨、线条浑柔优美，不啻为经典之作。郭熙是李成之后，把中国山水画创作推向表现更加真实细腻的微妙变化境地的人。郭熙在绘画理论上，提出过“三远”画法，即“高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融缥缥缈缈”，他自己则走的是其中的“平远”的路子。



郭熙《早春图》



宋徽宗《听琴图》

郭熙传世作品相对较多，有美国大都会博物馆藏《树色平远图》、台北故宫博物院藏《早春图》及《关山春雪图》、上海博物馆藏《幽谷图》、南京大学藏《山村图》、云南省博物馆藏《秋山行旅图》和故宫博物院藏《窠石平远图》等等，都是传世名作，体现了郭熙丰富的艺术成就。郭熙在山水画绘画理论方面的贡献，是宋朝山水画坛中最为突出的一位大家。

南宋时代的山水画家，一部分人仍在表现雄浑壮阔的自然山水，比如讲求全景式的构图，讲求细腻的皴法，讲求曲折多变的山势等等，这都来自于北宋时期的山水画派的大师们的创造。但是，真正能代表南宋一代山水画创作的，却不是这些宏大的构图画作，而变成了那些讲究意

境的创造、以抒情为主要目的的所谓“偏角山水”。在这种画风下，画家以突出一个局部的方法来加强描写的力度，用笔更加泼辣，水墨的韵味发挥得更加充分，单就艺术造诣来讲另开一路，同时也是在新时代寄托的一个强有力的表征。这无疑是南宋偏安江南一隅之后，文人士子们在书画中的心境的流露，北宋时期的那种恢宏大度已然不复存在，只剩下了一点一点的“偏角”来寄托文人的梦幻了。即使是贵为皇帝的宋徽宗的画作，也体现了这一色彩，例如他的《听琴图》，就很有清淡气息，宛然已经没有恢宏气魄。

南宋山水画家中，李唐是公认的开创这种“偏角”新风的一代宗师。李唐（1066～1150），字晞古，河南河阳人。以八十高龄入宋画院任待诏，平生山水画作，尤其以“偏角山水”著称，他与刘松年、马远、夏圭并称“南宋四大家”。李唐之画，山水取法荆浩、关仝及范宽而又自出机杼，有所变化。其画布局多取近景，突出主峰或崖岸；山石作大斧劈皴，积墨深厚，开南宋一代山水画新风。他的名作《万壑松风图》便是如此，给人以强烈的印象。他还有《长夏江寺图》《清溪渔隐图》《牧牛图》等等。此外，李唐还擅长人物故事画，现在故宫博物院所藏的《采薇图》和美国大都会博物馆所藏的《晋文公复国图》，都是借古喻今的不朽名作。在南宋的诸位画家中，李唐是成就最高的，可以说是南宋山水画坛的领军人物。后来的刘松年以及马远、夏圭等人都受到他的影响。



马远《踏歌行》

刘松年，浙江钱塘人，曾于宋光宗绍熙年间入宋室画院待诏。刘松年是继李唐之后南宋画坛上的最负盛名者，因居清波门而被人称为“暗门刘”（清波门俗称“暗门”）。他的画风与李唐一脉相承。刘松年的画，山水人物俱佳，其所作的山水、人物都有很大的影响。藏于故宫博物院的

《四景山水》（卷）是其山水画代表作，分四段描写春、夏、秋、冬的景色，并穿插以人物活动。在内容上，与李唐的取材不同，刘松年主要是描写西湖一带的风光，因此他的绘画风格显得精细秀润一些，与李唐的气势雄壮形成了对比。这也可以看出南北宋之间时代的差别所造成的文化上的差别。

马远（1140～1225？），字遥父，山西永济人，宋光宗、宁宗、理宗时的画院待诏，乃是画院世家，故功底深厚、家学渊源。马远近承家学，远法李唐，逐渐形成了自己的风格，对南宋后期院画的风格有很大的影响。他的山水画在取景上善于以偏概全、以小见大，显得简洁、含蓄而又独特，被时人赞誉为“马一角”。在绘画用笔上，马远扩大了以前的斧劈皴法，在画山石时用笔直扫，以造成水墨俱下、有棱有角的效果。他的主要作品有《春游赋诗图》《踏歌行》《雪景图》等。马远是南宋画坛的山水大师，他把李唐所开创的山水画技巧推到了一个新的高度。

夏圭（生卒年月不详），字禹玉，浙江钱塘人，宋宁宗时画院待诏。其画风与马远极为相似，在构图上也多用空白，表现朦胧奥远的空间，被人称为“夏半边”。夏圭的山水画，朴素清新，结构独特，自成一体，深得山水画的意境之妙。夏圭的画作，有现藏台北故宫博物院的《溪山清远图》，画面上巨石、远山、林木、楼台等，布置得疏密有间，在技法上，用笔坚挺峭秀，整幅作品将烟雨迷濛的江南景色描绘得清新秀丽。此外，夏圭还擅长于小幅的作品，但是即便是小幅作品，也大都是笔法简洁，墨色苍润，诗意浓厚，心境宣明，现有故宫博物院所藏的《遥岑烟霭图》为其代表。

总之，两宋的山水画，在艺术上各有千秋，或雄浑空远，或险峻高拔，或凌空走势，亦或安然一角，自成一体，总体发展上呈现出了层层跌宕起伏之状。宋代的山水画的画内艺术、技法、意境，已经在如上的代表名家的作品中表露无遗了，充分体现出宋代山水画的辉煌成就。除此之外，宋朝山水画的画外意境，却也十分地突出，诚然不能将南北宋的政治分期和政治立场强加到绘画艺术中来牵强附会。但是，宋代突出的时代特征和文化背景对宋代山水画的影响，却也是显而易见的，其中尤其重要的是，宋代的山水画体现出了在有宋一代文人心中的忧郁、幽

暗的心理情结。他们内心往往都是忧愁、晦暗的，所以在外界得不到解脱的情况下，只有把心中的郁结抒发到笔端，加之宋代正巧是佛教、道教、新儒学和理学互相交织纠缠的时代。这突出的时代文化特征不可避免地走进了文人们的心中，所以，他们大多喜好饮酒作画，生性豪爽不羁，或出入佛老之间。这样的生活，对他们的山水画创作影响颇大。所以说，他们的笔端流出来的山水画作，便是其胸臆的寄托。

宋代山水画还带有丝丝空灵，因为此宋代山水，实非彼山水。

六、市民文艺的滥觞

东京梦华

北宋都城开封，因为有汴河流过，又称汴京，而洛阳在西，开封在东，故又称为东京。开封自公元前364年至公元1233年，有战国时期的魏国、五代的后梁、后晋、后汉、后周以及北宋和金等七个王朝先后在此建都，可谓是“七朝古都”，尤其是在北宋时期，开封以天下都城之位置，占尽繁华一百六十八年，人口达至一百五十余万，当时开封城的建筑规模之宏大、市井之繁华，天下万城皆不能望其项背，素有“汴京富丽天下无”的美誉，为当时中国的政治、经济、文化中心。如此一个繁华的大都会，其人烟阜盛之局面，久为历代所称颂，渐渐成了东京神化一般的美好，而当时的实际情形，也的确可以说是自唐以来中国最为锦绣成云的城市。

宋代东京之所以名扬史册，不仅是因为是北宋都城，更是因为它开创了一个史无前例的市民文化，宋代市民艺术之滥觞由东京而来，于东京而成。最能彰显宋代东京繁荣局面和市民文艺鼎盛情形的，就是宋代人孟元老倾力所著的《东京梦华录》一书，此书出后，“东京梦华”一夜千里，名扬天下。要追溯宋代的“东京梦华”，最好的路子，自然也脱不过这本书记。

关于东京的繁荣局面，《东京梦华录》中对都城建设、城内河道、御街、街巷、夜市、酒楼、饮食、交易等等的描述翔实生动，通过这些记载，一个简直可以和今天的都市生活相媲美的梦一般的东京展现在人们面前，勾起了人们的无限向往。

“东都外城”的构建：

东都外城，方圆四十余里。城濠曰护城河，阔十余丈，濠之内外，皆植杨柳，粉墙朱户，禁人往来。城门皆瓮城三层，屈曲开门，唯南薰门、新郑门、新宋门、封丘门皆直门两重，盖此系四正门，皆留御路故也。城南壁，其门有三：正南门曰南薰门；城南一边，东南则陈州门，

旁有蔡河水门；西南则戴楼门，旁亦有蔡河水门。蔡河正名惠民河，为通蔡州故也。东城一边，其门有四：东南曰东水门，乃汴河下流水门也，其门跨河，有铁裹窗门，遇夜如闸垂下水面，两岸各有门通人行路，出拐子城，夹岸百余丈；次则曰新宋门；次曰新曹门；又次曰东北水门，乃五丈河之水门也。西城一边，其门有五：从南曰新郑门；次曰西水门，汴河上水门也；次曰万胜门；又次曰固子门；又次曰西北水门，乃金水河水门也。北城一边，其门有四：从东曰陈桥门（乃大辽人使驿路）；次曰封丘门（北郊御路）；次曰新酸枣门；次曰卫州门（诸门名皆俗呼。其正名如西水门曰利泽，郑门本顺天门，固子门本金耀门）。新城每百步设马面、战棚，密置女头，旦暮修整，望之耸然。城里牙道，各植榆柳成荫。每二百步置一防城库，贮守御之器，有广固兵士二十，指挥每日修造泥饰，专有京城所提总其事。

由此可见，仅仅一个外城，其构建就如此复杂，可见当时适应城市的需要是很大的，而且发展程度也是很高的。

东京城内还有许多河道，《东京梦华录》中描写“河道”时说：

穿城河道有四。南壁曰蔡河，自陈蔡由西南戴楼门入京城，辽绕自东南陈州门出，河上有桥十三，自陈州门里曰观桥（在五岳观后门）；从北，次曰宣泰桥；次曰云骑桥；次曰横桥子（在彭婆婆宅前）；次曰高桥；次曰西保康门桥；次曰龙津桥（正对内前）；次曰新桥；次曰太平桥（高殿前宅前）；次曰粜麦桥；次曰第一座桥；次曰宜男桥；出戴楼门外曰四里桥。中曰汴河，自西京洛口分水入京城，东去至泗州，入淮，运东南之粮，凡东南方物，自此入京城，公私仰给焉。自东水门外七里至西水门外，河上有桥十四，从东水门外七里曰虹桥，其桥无柱，皆以巨木虚架，饰以丹，宛如飞虹，其上下土桥亦如之；次曰顺成仓桥；入水门里曰便桥；次曰下土桥；次曰上土桥，投西角子门曰相国寺桥；次曰州桥（正名天汉桥），正对于大内御街；其桥与相国寺桥皆低平不通舟船，唯西河平船可过，其柱皆青石为之，石梁石榫，近桥两岸，皆石壁，雕镌海马水兽飞云之状，桥下密排石柱，盖车驾御路也。州桥之北岸御路，东西两阙，楼观对耸；桥之西有方浅船二只，头置巨杆铁枪数条，岸上有铁索三条，遇夜绞上水面，盖防遗失舟船矣；西去曰浚仪桥；次曰兴国寺桥（亦名马军衙桥）；次曰太师府桥（蔡相宅

前）；次曰金梁桥；次曰西浮桥（旧以船为之桥，今皆用木石造矣）；次曰西水门便桥；门外曰横桥。东北曰五丈河，来自济郓，般挽京东路粮斛入京城，自新曹门北入京，河上有桥五：东去曰小横桥；次曰广备桥；次曰蔡市桥；次曰青晖桥；染院桥。西北曰金水河，自京城西南分京、索河水筑堤，从汴河上用木槽架过，从西北水门入京城，夹墙遮拥，入大内灌后苑池浦矣。河上有桥三：曰白虎桥、横桥、五王宫桥之类。又曹门小河子桥曰念佛桥，盖内诸司辇官亲事官之类，军营皆在曹门，侵晨上直，有瞽者在桥上念经求化，得其名矣。



杂剧演出图

真可谓是水系纵横了，可见当时东京的河道和桥梁都是很多的，纵横复杂，沟通了京城的运输。

东京也有和唐朝一般的“御街”：

自宣德楼一直南去，约阔二百余步，两边乃御廊，旧许市人买卖于其间，自政和间官司禁止，各安立黑漆杈子，路心又安朱漆杈子两行，中心御道，不得人马行往，行人皆在廊下朱杈子之外。杈子里有砖石甃

砌御沟水两道，宣和间尽植莲荷，近岸植桃李梨杏，杂花相间，春夏之间，望之如绣。

御街在气势恢宏之外，竟也不乏秀丽装饰，然而东京的街巷，或许更能表现这所城市蓬勃的活力，《东京梦华录》中记载了许多的街巷，各自有各自的特色，充满着欣欣向荣的活力，又透着市民生活的欢乐：

朱雀门外街巷

出朱雀门东壁，亦人家。东去大街、麦秸巷、状元楼，余皆妓馆，至保康门街。其御街东朱雀门外，西通新门瓦子以南杀猪巷，亦妓馆。以南东西两教坊，余皆居民或茶坊。街心市井，至夜尤盛。过龙津桥南去，路心又设朱漆杈子，如内前。东刘廉访宅，以南太学、国子监。过太学，又有横街，乃太学南门。街南熟药惠民南局。以南五里许，皆民居。又东去横大街，乃五岳观后门。大街约半里许，乃看街亭，寻常车驾行幸，登亭观马骑于此。东至贡院、什物库、礼部、贡院车营务、草场。街南葆真宫，直至蔡河云骑桥。御街至南薰门里街西五岳观，最为雄壮。自西门东去观桥、宣泰桥，柳荫牙道，约五里许，内有中太一宫、佑神观。街南明丽殿、奉灵园。九成宫内安顿九鼎。近东即迎祥池，夹岸垂杨，菰蒲莲荷，凫雁游泳其间，桥亭台榭，棋布相峙，唯每岁清明日放万姓烧香游观一日。龙津桥南西壁邓枢密宅，以南武学巷内曲子张宅、武成王庙。以南张家油饼、明节皇后宅。西去大街，曰大巷口。又西曰清风楼酒店，都人夏月多乘凉于此。以西老鸦巷口军器所，直接第一座桥。自大巷口南去延真观，延接四方道民于此。以南西去小巷口三学院，西去直抵宜男桥小巷，南去即南薰门，寻常士庶殡葬车舆，皆不得经由此门而出，谓正与大内相对，唯民间所宰猪，须从此入京，每日至晚，每群万数，止十数人驱逐，无有乱行者。

东角楼街巷

自宣德东去东角楼，乃皇城东南角也。十字街南去姜行。高头街北去，从纱行至东华门街、晨晖门、宝箓宫，直至旧酸枣门，最是铺席耍闹。宣和间展夹城牙道矣。东去乃潘楼街，街南曰“鹰店”，只下贩鹰鹘客，余皆珍珠匹帛香药铺席。南通一巷，谓之“界身”，并是金银彩帛交易之所，屋宇雄壮，门面广阔，望之森然，每一交易，动即千万，骇人

闻见。以东街北曰潘楼酒店，其下每日自五更市合，买卖衣物书画珍玩犀玉。至平明，羊头、肚肺、赤白腰子、奶房、肚胘、鹑兔、鸠鸽、野味、螃蟹、蛤蜊之类讫，方有诸手作人上市买卖零碎作料。饭后饮食上市，如酥蜜食、枣、砂团子、香糖果子、蜜煎雕花之类。向晚卖河娄头面、冠梳领抹、珍玩动使之类。东去则徐家瓠羹店。街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座，内中瓦子、莲花棚、牡丹棚；里瓦子、夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场。瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此，不觉抵暮。



《宴饮图》

潘楼东街巷

潘楼东去十字街，谓之土市子，又谓之竹竿市。又东十字大街，曰从行裹角，茶坊每五更点灯，博易买卖衣物、图画、花环、领抹之类，至晓即散，谓之“鬼市子”。以东街北赵十万宅街，南中山正店、东榆林巷、西榆林巷。北郑皇后宅。东曲首向北墙畔单将军庙，乃单雄信墓

也，上有枣树，世传乃枣槊发芽生长成树，又谓之枣冢子巷。又投东，则旧曹门街，北山子茶坊，内有仙洞、仙桥，仕女往往夜游吃茶于彼。又李生菜小儿药铺、仇防御药铺。出旧曹门，朱家桥瓦子。下桥，南斜街、北斜街，内有泰山庙，两街有妓馆。桥头人烟市井，不下州南。以东牛行街、下马刘家药铺、看牛楼酒店，亦有妓馆，一直抵新城。自土市子南去铁屑楼酒店、皇建院街、得胜桥郑家油饼店，动二十余炉，直南抵太庙街、高阳正店，夜市尤盛。土市北去，乃马行街也，人烟浩闹。先至十字街，曰鹌儿市，向东曰东鸡儿巷，西向曰西鸡儿巷，皆妓馆所居。近北街曰杨楼街，东曰庄楼，今改作和乐楼，楼下乃卖马市也。近北曰任店，今改作欣乐楼，对门马铛家羹店。



小儿相扑



送子观音

由上面的三条街巷的描述，我们可以看到东京市井的繁华，商业繁荣、歌舞升平，尽显大都市的繁华景象，说其是锦绣成堆，也不过分。

东京在历史上比较出名的还有它的夜市，在宋代以前和宋初的时候，一般是实行宵禁的，但是随着宋代经济的日益发展和城市的渐趋繁荣，逐渐放弃了宵禁的规矩，准许夜市通宵等等，结果以东京为代表，夜市生活达到史无前例的鼎盛之局，例如“州桥夜市”：

出朱雀门，直至龙津桥。自州桥南去，当街水饭、爊肉、干脯。王楼前獾儿、野狐、肉脯、鸡。梅家鹿家鹅鸭鸡兔肚肺鳝鱼包子、鸡皮、腰肾、鸡碎，每个不过十五文。曹家从食。至朱雀门，旋煎羊、白肠、鲊脯、冻鱼头、姜豉子、抹脏、红丝、批切羊头、辣脚子、姜辣萝卜。

夏月麻腐鸡皮、麻饮细粉、素签沙糖、冰雪冷元子、水晶角儿、生淹水木瓜、药木瓜、鸡头穰沙糖、绿豆、甘草冰雪凉水、荔枝膏、广芥瓜儿、咸菜、杏片、梅子姜、莴苣笋、芥辣瓜儿、细料馉饳儿、香糖果子、间道糖荔枝、越梅、刀紫苏膏、金丝党梅、香枨元，皆用梅红匣儿盛贮。冬月盘兔旋炙、猪皮肉、野鸭肉、滴酥水晶脍、煎角子、猪脏之类，直至龙津桥须脑子肉止，谓之杂嚼，直至三更。

生活如此富庶，则免不了娱乐场所的灯红酒绿，宋代东京的酒楼，十分兴盛，满城不下百家，一片奢华景象：

凡京师酒店，门首皆缚彩楼欢门，唯任店入其门，一直主廊约百余步，南北天井两廊皆小阁子，向晚灯烛荧煌，上下相照，浓妆妓女数百，聚于主廊槏面上，以待酒客呼唤，望之宛若神仙。北去杨楼，以北穿马行街，东西两巷，谓之大小货行，皆工作伎巧所居。小货行通鸡儿巷妓馆，大货行通笺纸店白矾楼，后改为丰乐楼，宣和间，更修三层相高。五楼相向，各有飞桥栏槛，明暗相通，珠帘绣额，灯烛晃耀。初开数日，每先到者赏金旗，过一两夜，则已元夜，则每一瓦陇中皆置莲灯一盏。内西楼后来禁人登眺，以第一层下视禁中。大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜，骈阗如此。州东宋门外仁和店、姜店，州西宜城楼、药张四店、班楼，金梁桥下刘楼，曹门蛮王家、乳酪张家，州北八仙楼，戴楼门张八家园宅正店，郑门河王家、李七家正店，景灵宫东墙长庆楼。在京正店七十二户，此外不能遍数，其余皆谓之“脚店”。卖贵细下酒、迎接中贵饮食，则第一白厨，州西安州巷张秀，以次保康门李庆家，东鸡儿巷郭厨，郑皇后宅后宋厨，曹门砖筒李家，寺东骰子李家，黄胖家。九桥门街市酒店，彩楼相对，绣旆相招，掩翳天日。政和后来，景灵宫东墙下长庆楼尤盛。



宋代商品广告

凡店内卖下酒厨子，谓之“茶饭量酒博士”。至店中小儿子，皆通谓之“大伯”。更有街坊妇人，腰系青花布手巾，绾危髻，为酒客换汤斟酒，俗谓之“焌糟”。更有百姓入酒肆，见子弟少年辈饮酒，近前小心供过，使令买物命妓，取送钱物之类，谓之“闲汉”。又有向前换汤斟酒歌唱，或献果子香药之类，客散得钱，谓之“厮波”。又有下等妓女，不呼自来，筵前歌唱，临时以些小钱物赠之而去，谓之“劄客”，亦谓之“打酒坐”。又有卖药或果实萝卜之类，不问酒客买与不买，散与坐客，然后得钱，谓之“撒暂”。如此处处有之。唯州桥炭张家、乳酪张家，不放前项人入店，亦不卖下酒，唯以好淹藏菜蔬，卖一色好酒。所谓茶饭者，乃百味羹、头羹、新法鹌子羹、三脆羹、二色腰子、虾蕈、鸡蕈、浑炮等羹、旋索粉、玉棋子、群仙羹、假河鲀、白渫、货鳜鱼、假元鱼、决明兜子、决明汤齑、肉醋托胎衬肠沙鱼、两熟紫苏鱼、假蛤蜊、白肉夹面子茸割肉、胡饼、汤骨头、乳炊羊、羊闹厅、羊角、腰子、鹅鸭排蒸荔枝腰子、还元腰子、烧臆子、入炉细项莲花鸭、签酒炙肚胘、虚汁垂丝

羊头、入炉羊头、签鹅鸭、签鸡、签盘兔、炒兔、葱泼兔、假野狐、金丝肚羹、石肚羹、假炙獐、煎鹌子、生炒肺、炒蛤蜊、炒蟹、渫蟹、洗手蟹之类，逐时旋行索唤，不许一味有阙，或别呼索变。造下酒亦即时供应。又有外来托卖炙鸡、燠鸭、羊脚子、点羊头、脆筋巴子、姜虾、酒蟹、獐巴、鹿脯、从食蒸作、海鲜时果、旋切莴苣生菜、西京笋。又有小儿子着白虔布衫，青花手巾，挟白磁缸子卖辣菜。又有托小盘卖干果子，乃旋炒银杏、栗子、河北鹅梨、梨条、梨干、梨肉、胶枣、枣圈、梨圈、桃圈、核桃、肉牙枣、海红嘉庆子、林檎旋乌李、李子旋樱桃、煎西京雨梨、尖梨、甘棠梨、凤栖梨、镇府浊梨、河阴石榴、河阳查子、查条、沙苑榅脖、回马孛萄、西川乳糖、狮子糖、霜蜂儿、橄榄、温柑、绵枨金橘、龙眼、荔枝、召白藕、甘蔗、漉梨、林檎干、枝头干、芭蕉干、人面子、巴览子、榛子、榧子、虾具之类。诸般蜜煎香药、果子罐子、党梅、柿膏儿、香药、小元儿、小鬣茶、鹏沙元之类。更外卖软羊诸色包子、猪羊荷包、烧肉干脯、玉板鲊豝、鲊片酱之类。其余小酒店，亦卖下酒，如煎鱼、鸭子、兔、煎燠肉、梅汁、血羹、粉羹之类。每分不过十五钱。诸酒店必有厅院，廊庑掩映，排列小子，吊窗花竹，各垂帘幕，命妓歌笑，各得稳便。

经济的发展，必然要求市场交易的存在，宋代东京就有大规模的市集交易，最为出名的就是相国寺内的“万姓交易”：

相国寺每月五次开放万姓交易，大三门上皆是飞禽猫犬之类，珍禽奇兽，无所不有。第三门皆动用什物，庭中设彩幕露屋义铺，卖蒲合、簟席、屏帏、洗漱、鞍辔、弓剑、时果、脯腊之类。近佛殿，孟家道冠王道人蜜煎，赵文秀笔及潘谷墨，占定两廊，皆诸寺师姑卖绣作、领抹、花朵、珠翠头面、生色销金花样幞头帽子、特髻冠子、绦线之类。殿后资圣门前，皆书籍、玩好、图画及诸路罢任官员土物香药之类。后廊皆日者货术传神之类。寺三门阁上并资圣门，各有金铜铸罗汉五百尊、佛牙等，凡有斋供，皆取旨方开三门。左右有两瓶琉璃塔，寺内有智海、惠林、宝梵、河沙东西塔院，乃出角院舍，各有住持僧官，每遇斋会，凡饮食茶果，动使器皿，虽三五百分，莫不咄嗟而办。大殿两廊，皆国朝名公笔迹，左壁画炽盛光佛降九鬼百戏，右壁佛降鬼子母揭盂。殿庭供献乐部马队之类。大殿朵廊，皆壁隐楼殿人物，莫非精妙。

每至节日时，东京城内也是热闹非凡，仅以元宵节为例，参加的人们就摩肩接踵、熙熙攘攘，一派升平景象，尽显大宋河山：

正月十五日元宵，大内前自岁前冬至后，开封府绞缚山棚，立木正对宣德楼，游人已集御街两廊下。奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里，击丸蹴踘，踏索上竿。赵野人，倒吃冷淘；张九哥，吞铁剑；李外宁，药法傀儡；小健儿，吐五色水、旋烧泥丸子；大特落，灰药；榾柮儿，杂剧。温大头、小曹，嵇琴；党千，箫管；孙四，烧炼药方；王十二，作剧术；邹遇、田地广，杂扮；苏十、孟宣，筑球；尹常卖，《五代史》；刘百，擒蚁；杨文秀，鼓笛；更有猴呈百戏，鱼跳刀门，使唤蜂蝶，追呼蝼蚁。其余卖药、卖卦，沙书地谜，奇巧百端，日新耳目。至正月七日，人使朝辞出门，灯山上彩，金碧相射，锦绣交辉。面北悉以彩结，山礬上皆画神仙故事。或坊市卖药卖卦之人，横列三门，各有彩结金书大牌，中曰“都门道”，左右曰“左右禁卫之门”，上有大牌曰“宣和与民同乐”。彩山左右，以彩结文殊、普贤，跨狮子、白象，各于手指出水五道，其手摇动。用辘轳绞水上灯山尖高处，用木柜贮之，逐时放下，如瀑布状。又于左右门上，各以草把缚成戏龙之状，用青幕遮笼，草上密置灯烛数万盏，望之蜿蜒，如双龙飞走。自灯山至宣德门楼横大街，约百余丈，用棘刺围绕，谓之“棘盆”，内设两长竿，高数十丈，以缯彩结束，纸糊百戏人物，悬于竿上，风动宛若飞仙。内设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏，并左右军百戏，在其中驾坐一时呈拽。宣德楼上，皆垂黄缘，帘中一位，乃御座。用黄罗设一彩棚，御龙直执黄盖掌扇，列于帘外。两朵楼各挂灯球一枚，约方圆丈余，内燃椽烛，帘内亦作乐。宫嫔嬉笑之声，下闻于外。楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛，两边皆禁卫排立，锦袍，幞头簪赐花，执骨朵子，面此乐棚。教坊钧容直、露台弟子，更互杂剧。近门亦有内等子班直排立。万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。



宋代交子铜版

提到宋朝东京的繁华景象，不能不提宋画家张择端所画的风俗画《清明上河图》，这幅描述北宋都城东京的繁荣景象的长轴画，历来都被视做是北宋一朝东京梦华繁荣富庶的绝好写照。张择端，字正道，山东东武人，约是宋徽宗时期的画院画家。

张择端的《清明上河图》描绘的是东京清明时节汴河及其两岸的风光，该作品以其全景式的构图、精致细腻的笔法，展现了12世纪的东京都市各个阶层的生活状况和当时的社会风貌。



汴京宣德楼前演象图

《清明上河图》约合5.3米长，画中共有五百多人，职业涉及仕、农、工、商、医、卜、僧、道、胥吏、船工以及家庭妇女，神采各异；图中的情节尤其丰富，有赶集的、有买卖的、有闲逛的、有饮酒的、有闲谈的、有推舟的、有拉车的、有骑马乘轿的等等，不胜枚举，展现出

了丰富多姿的人物形象；图中还有皇城的四方辐辏，能看到杂陈的百肆，看到汴河的河港池沼，但见船只往来穿梭，忙忙碌碌；画中既有气势很大的官府宅邸，也有恬适的茅蓬村舍，从城市边缘一直到市中心，展现出了一派繁忙景象。《清明上河图》恰如市民文学一样，丰富有味，多姿多彩，对东京的社会风情做了一个全景式的概括，充分展现了当时世俗生活的和谐安定。该图中所描写的景物，都是十分忠于实景的，如虹桥的位置和形式、街巷的布局以及对酒楼等的描写，都能与记载汴梁的有关文献相印证。当时景象，尤能通过这种艺术的载体让人觉得历历在目，心旷神怡。

总之，宋代东京乃是当时天下的大都会，繁华阜盛，锦绣成堆。在这种空前繁荣的大都会里，市民文艺也得到了前所未有的大发展，市井瓦肆里的市民艺术在慢慢演变，渐渐走向兴盛的局面，市民艺术的文化魅力也开始流露出来。

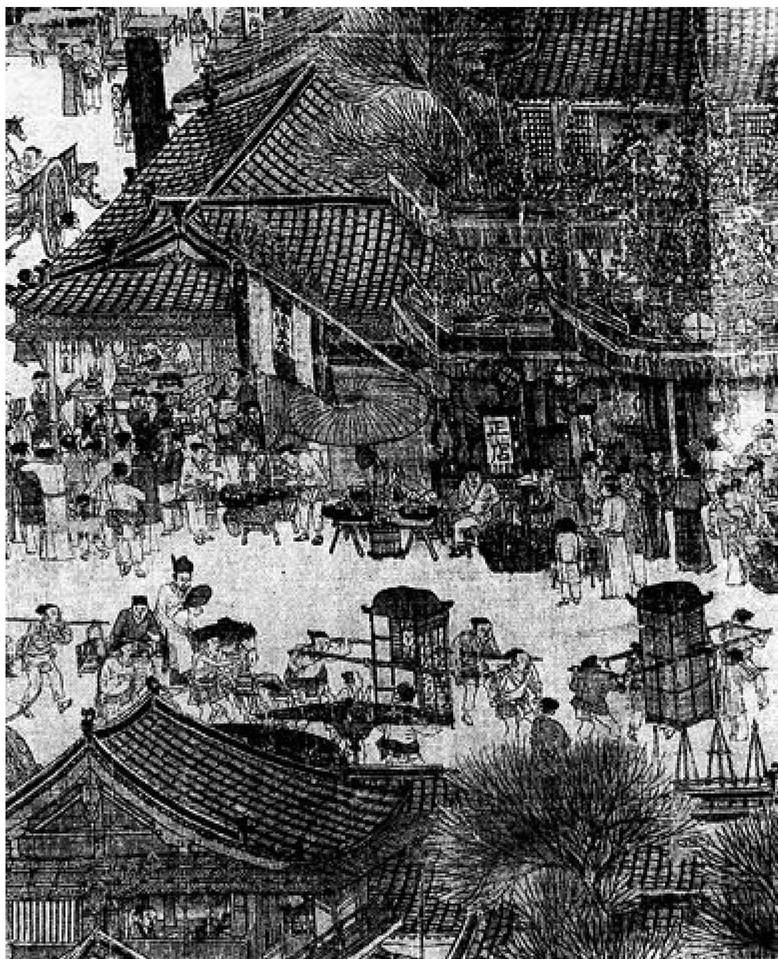
勾栏瓦肆里的说唱——宋代话本小说

辉煌富丽的唐朝时期，曾经出现了市民文艺的先声形式——唐代“传奇”，出现了一大批优秀著作，例如《南柯太守传》《柳毅传》《李娃传》《霍小玉传》等等，体现了市民文艺发展初期的优秀成就。从文学史的发展上讲，唐代传奇的出现，使中国小说进入一个新的阶段，从此开了一个新的文艺形式。然而历经五代丧乱之后，到了宋代，大部分的传奇，在题材上比较守旧，而且缺乏创新，始终无法再与唐朝时期的传奇作品相媲美，大有日暮之势。而唐代出现的“志怪”小说，到此时也没有了唐朝时期的大盛劲头，变得平实无趣。在唐代开创的这些市民文艺形式渐渐走向颓唐的时候，宋代新的文艺形式开始在无形中诞生崛起。

北宋初期国家安定、城市繁荣，新的市民阶层出现，对娱乐方式就有了进一步的要求，随着东京等大城市的繁荣发展，都市人口增多，城市平民阶层也空前活跃，在这种环境的影响下，市民文艺也得到了前所未有的发展，与市民大众文化消费水平相适应的新的形式开始在各种文化娱乐活动中显露出来，这样，一种新的娱乐方式——“说话”就在市井之间应运而生了。与此同时，都市平民们对文化娱乐的要求增长，这在客观上也刺激了各种演唱技艺的发展，艺术形式慢慢走向成熟，说话艺

人所用的底本“话本”也得到极大的发展，形成了“话本小说”。因为当时说书人为了增强所讲故事的趣味性与亲近性，都采用了通俗的口语形式，这就使得话本小说在语言、形式和题材的表现上，都比以前的形式更加具有强烈的平民色彩，而他们的话本小说就更加由于通俗易懂、平实浅白而深受大众的欢迎，能够从语言艺术形式上博得大众的喜爱。同时，作为说书人讲故事底本的“话本”，原先只是略具梗概的提要而已，但是一旦编印成书，就因其通俗的风格而演变成为一种大众通俗读物，形成了一种特殊的体裁和风格，成为所谓的“平话”，相当于日后的“白话小说”，它代表着中国文学史上白话小说的一个新的发展阶段。

宋代话本小说的大发展，充分体现在市民的日常生活中。当时除了歌楼酒馆等地方外，平民会聚的市井瓦肆（或称“瓦子”“瓦舍”，其中又包含若干个勾栏）乃是对市民大众最具吸引力的地方，市井瓦肆就成为了话本小说表演的重镇，素来为市民大众所乐入之处。



张择端《清明上河图》（部分）

宋代话本数目很多，根据罗烨的《醉翁谈录》的统计，就高达一百五十多种，各见千秋。而话本从总体上来说，其实可以分为四个大的类别，即小说、讲史、讲经、合生（或说诨话），其中，以小说和讲史两种形式最受欢迎。“小说”所讲述的主要是爱情、神怪和侠义故事，因为故事比较简短精练、内容又新鲜活泼，因此备受大众欢迎。而“讲史”方面，三国历史的动荡起伏、五代交替的天下兴亡、历史人物的忠奸贤愚、文臣士人的发迹负心、日里生活的怨仇鬼怪等等，又均可带动起市民大众的盎然兴致，吸引人们的兴趣。因而，这两类题材，成就最高。

另外，表演者，往往为了调动更多人的胃口而在说唱过程中大量地添加进独创的艺术技巧，而这种艺术技巧，日后竟然为成熟的小说文体

提供了先例。说书艺人所调动的多姿多彩的艺术手段，比如在正式开说前的开场白等“入话”形式技巧，都是很常见的，他们在演说之中，也往往穿插一些骈文或诗词，以渲染气氛，而在全场的结尾处，也常用诗句加以概括，以作点睛。长此以往，说话艺人的这些艺术技巧也就成为一种程式，而其在艺术加工上留下了清晰的艺术特征，即故事开篇有开场诗或小故事组成的“入话”，而“入话”却无形之中往往和正文有着密切的联系；在主要内容的描述上，则往往采用韵文形式渲染气氛；全文结束处又有收场诗来作总结，以突显整篇小说故事的意义。这无疑开创了以后小说的写作程式。而话本于长篇故事之上又是分成数次来分别评唱的，这种做法，又开了后代章回体长篇小说的先河。

宋代的话本小说，在思想内容的表达和艺术技巧的表现等方面，都取得了很大的成就，它与同时代的宋代志怪传奇等文言小说相比，是一种充满活力的新型体裁。由于话本小说的作者和说唱人基本上都是来自民间的，生活在大众中间，他们较能以切身之感去比较宽阔地反映当时的社会风尚和生活面貌。而话本小说的主角更加是社会基层的手工业者、妇女、农民等等，体现出浓郁的乡里情节，这在思想上体现出了很强烈的市民观念，而且小说多表达一种美好的祝福和向往，则更加是市民大众心中理想的反映了。就内容而言，宋代话本小说中，讲爱情（如《碾玉观音》《快嘴李翠莲》等）和公案（如《菩萨蛮》《简帖和尚》等）这两类故事的为最多，而艺术成就也最高。

总之，宋代的话本小说是历史的产物，它所体现出来的时代文化特色是十分明显的。作为一种市民文化艺术形式，它在勾栏瓦肆里尽情迎合着市民大众的文化品味，造成了有史以来最为繁盛的市井艺术，体现了时代文化。就艺术成就而言，宋代话本小说的出现本身就是一个大的进步和发展，它在故事的结构、人物形象的刻画以及白话语言的熟练运用方面，相比于前代的唐传奇是前进了一大步，它是中国小说史上非常重要的一个发展阶段，开启了后世元、明、清三代的白话小说传统，更为后世小说的繁荣奠定了基础。宋代话本小说所取得的艺术成就，也极大地影响着日后中国文学史的发展，进而构成了中国文化史上的重要一环。

七、工艺美术的巅峰——卓绝千古的宋代陶瓷艺术

宋朝在工艺美术方面，造诣尤深，例如陶瓷、漆器、雕刻、丝织等等，而于陶瓷一业，集历代陶瓷文化之大成，造就了中国陶瓷史上的一个巅峰，后世的许多陶瓷工艺皆本宋朝而来。宋代的陶瓷艺术还以地域分流，各具特色，流光溢彩。直至今天，我们仍然可以透过晶莹剔透的陶瓷制品窥见有宋一代的陶瓷艺术的辉煌。

宋代陶瓷，最为世人所称道的就是“五大名窑”——定窑、汝窑、官窑、哥窑和钧窑。

五大名窑各有千秋，在不同的门径上造就了千古名作，形制优美，高雅凝重，不但超越前人陶瓷制造成就，而且即使后人仿制也罕能媲美。至今这五大名窑仍然折射着宋代陶瓷艺术美轮美奂的光彩，勘称宋代陶瓷的代表。说宋瓷，不可不说五大名窑，而一旦脱离了五大名窑，则宋瓷便不再称其为宋瓷。



彩绘沐浴陶俑

定窑位于河北曲阳，即今河北省曲阳县的灵山镇，该地古名定州，所以称“定窑”。在陶瓷系统上，定窑属于白瓷系统，然而定窑在白瓷系统中之所以能够出彩，乃是因为其烧制的瓷器的颜色并不太白，犹如没有烧透似的，此谓“皂白”。而皂白与通透的亮白二者，从审美的观点比较，皂白给人以略有余地的感觉，犹如一方瓷器，尚有可以挖掘之处，其艺术性的审美感觉相当浓厚。此外，定窑的皂白瓷还是略带有牙黄的，这主要是由烧制所用的泥土的成分不同导致的。定窑的白瓷乃是继唐代邢窑之后，生产白瓷最好的窑。



定窑孩儿枕

定窑瓷器在工艺装饰上一般的装饰手法有划花、印花、雕花等，而其中最为出名的是“划花”技术，这不同于一般的刻花。所谓的划花，是用刀、竹签或篦子划出来的，而尤其是用篦器所划出来的线，线条流利婉转，颇见特色。定窑的划花技术的难度是相当高的，其关键在于拿捏坯土的干湿度上，因为坯土过干时划花，容易导致坯土崩裂，而如果坯土过湿，在下刀时又容易把坯土翻卷起来，刀工有瑕疵，因此，必须趁不干不湿时尽快划花而成。定窑划花的效果是比较隐约的，不是一目了然、暴露无遗，须细心品赏，方可一睹其风采，这可是定窑工艺装饰上

的一大绝活儿和一大特色。

因为宋代分南北二朝，故定窑又分北定、南定，在宋室南迁之后，定窑的一部分迁到了景德镇，一部分迁到了吉州，称为南定。其中，在景德镇生产的釉色似粉，故又称“粉定”。定窑的成品，色白而滋润者为上乘，花纹种类多样，以牡丹、萱草、飞凤三种造式最为工巧。定窑在白瓷之外，亦有紫色、黑色等等，甚至有红色的，不过都是少有的。



儿童戏鸭瓷枕

汝窑位于河南临汝县，到了北宋末年发展到了顶峰时期，在瓷器质量和工艺装饰方面，都居于全国首位。北宋末宋徽宗时代的汝窑瓷器，乃是当今最珍贵的国宝之一，更是瓷器史上的一座里程碑。汝窑存世的瓷器非常稀少，造型讲究、釉色完美、技术精湛，代表了北宋整个陶瓷文化的至高水准。

汝窑在陶瓷系统中，是属于单色青釉系统，它的器型简单，釉色温润柔和，在半无光状态下有如羊脂玉，并汲取定窑、越窑的装饰技法，形成了自己独特的艺术风格。汝窑瓷器的上釉技巧是很高超的，能达到“厚如堆脂”的水平。而汝窑土脉滋润，所制瓷器成品都呈现出温润、敦厚、静谧之优点，实属瓷器佳品。汝窑瓷器的最大成就，乃是全身釉

水匀净，这样能将泥土中的铁充分地加以还原，成为中国陶瓷制造史上的一个划时代的标志。

汝窑作为北方的第一个著名的青瓷窑，在当时主要任务是烧制宫中御用之器，时间很短，成品数量也少，故而传世者更是稀有。

钧窑位于河南禹县，以禹县古称钧台而得名。在瓷器制作上，钧窑最为出名的是“窑变”，这使钧窑在瓷史中能独占一席之地。



磁州窑白地黑花纹瓶

在此之前，瓷器制作上也曾传说产过不少“变作”的作品，但窑工以为不祥之物，多半都打碎抛弃了，一直到了宋代钧窑，这才从艺术角度上肯定了“窑变”瓷器的地位，由于窑变瓷器出之偶然，日后反而更加贵重了。其实，窑变的产生是釉药不纯的结果，后来窑工由此悟出了钧釉

的配制方法，从而能够掌握烧制的程度。钧窑瓷器便以窑变瓷器及其光彩而闻名于当时，有朱砂红、葱翠青、茄皮紫等颜色，所谓“红如胭脂，青若葱翠，紫若墨黑，三者色纯无少变露为上品”，可见其瓷器光彩成就之高。钧窑瓷器的一般造型多为莲花式，其他的像葵花式、圆形、正方式、斗形等也有。



汝窑三足洗



汝窑天蓝釉鹅颈瓶

官窑的制品并不多见，所以今人只能靠历史记载来观察官窑特色。据《垣斋笔衡》记载，宋室南移，在凤凰山下设立官窑，为“故京遗制，置窑于修内司，造青器，名内窑。澄泥为范，极其精致，釉色莹澈，为世所珍”，这可见官窑的工艺水平和瓷器制造成就。

哥窑位于浙江龙泉，故又名“龙泉窑”或“章窑”。哥窑瓷器的主要特征，是釉面裂纹开片，此即所谓“百圾碎”瓷器，最为有名。哥窑瓷器制品釉色苍翠，在北宋时又多粉青色，在南宋时则多呈葱青色，瓷釉比较厚润，在工艺装饰上也很少刻花或者划花，却采用贴花、浮雕，成为一个明显特征。



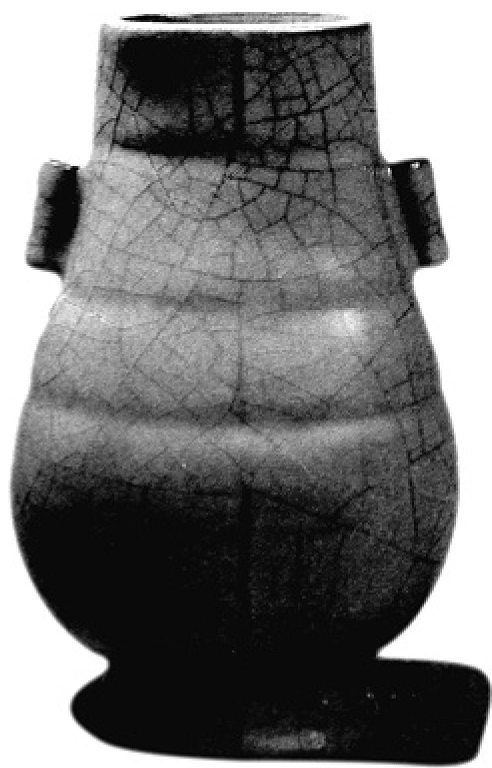
钧窑莲花式盆

宋代陶瓷乃是天下鼎盛，除上述的五大名窑外，山西省平阳的平阳窑、陕西省耀州的耀州窑、福建省建安的建窑、江西省吉州的吉州窑等等，都是当时比较出名的窑，烧制的瓷器也都相当的好。

宋代的陶瓷艺术，体现出了有宋一代突出的陶瓷特色，一般而言，所谓的“陶瓷艺术”，是指陶瓷器物的造型、釉色、装饰、烧制等各个方面的工艺特色。到了宋代，倾向坚细化、薄型化，一些瓷枕、插瓶等非常适合日常实用、观赏的新陶器进入了大众生活中。陶瓷的工艺装饰凭借坯土很强的可塑性而融合进了书画、书法等艺术形式，结果使当时的工艺美术形成了器物的书画化、图案化。宋瓷最为突出的特点，就是非常注重器物表面的花纹装饰，器物的表面装饰通常来说有刻花、印花两种，其中，刻花线条明快流畅，印花繁丽规整，刻花之用于陶器，一般以简笔小品、单双勾书法居多。而花纹则有缠枝、折枝等花卉图案，也有花鸟虫鱼等等，纹饰也采用民间剪纸艺术中的水波纹、回形纹等比较常见的几何图案，都非常贴近大众生活。

宋代乃是中国制瓷业突飞猛进并取得辉煌成就的历史时期，窑场分

布广泛，南、北方竞相发展，同塑繁荣，是这一时期制瓷业的突出特点。与此同时，与宋朝同时期的北方少数民族政权辽、金时代的陶瓷业，也获得了巨大的发展，其陶瓷制品具有鲜明的民族风格与地域特点，亦是风情独在的。辽代由于带有北方游牧民族的特色，所以其陶瓷器多为酒具、茶具、盛食具、贮藏器等日常用品，很少特供观赏的奢侈艺术品。而且，辽的瓷器大部分是民窑产品，虽然有供辽皇室和契丹贵族使用的官窑制品，但是毕竟不占大头。而民窑的产品，胎质粗糙，质量上就显得粗朴一些，所以辽的制品中，以粗朴的风格为主。在陶器的色彩上，辽传世的制品中以黄、绿单色和黄绿白三彩釉陶居多，细品起来也颇为美观。受宋朝影响，辽的陶瓷器造型分为中原形式和契丹形式两类。中原形式大都仿照中原地区固有的样式来烧制，有碗、盘、杯、碟、盂、盒、盆、罐等器物，还有香炉、棋子、砖瓦等用品。而契丹形式则仿照契丹族习用的皮制、木制等容器样式来烧制，器类有瓶、壶、盘、碟等用品，造型突显契丹民族色彩。在陶瓷工艺上，辽受中原装饰技法的影响，有刻、划、剔、印、彩绘和色釉装饰等等，体现出了民族之间的融合色彩。



官窑贯耳瓶



影青壶



泥孩儿

八、辉煌的科技成就

宋代是我国古代科技发展的顶峰时期。宋代不仅完善了具有世界意义的火药、指南针、印刷术等三大技术发明及其应用，而且在古代科学分门别类研究的基础上，出现了对各门实用科学进行综合研究的趋势。宋代科技文化的辉煌发展是全方位的，地理学、地质学、物理学等都有令人眩目的成就。

生产的发展、经济的繁荣、前代的积累以及政府奖励和文化道德交流等都是科技在宋代迅速发达的重要因素。正是在这些原因的交互促动下，才有了以四大发明为亮点的辉煌的科技成就。

汉代造纸术被发明以后，由于印刷书籍的需要，印刷术随之产生了。公元6世纪初的隋唐之际，出现了最早的雕板印刷术。这种印刷一般用木材为原料，先在木板上刻反字，再给字板涂上墨，然后印在纸上。世界上现存最早的有明确日期的印刷物，是在甘肃敦煌千佛洞发现的唐咸通九年（868）的雕板印刷《金刚经》。宋朝的雕板印刷业已经相当发达，不但有官刻，而且有私刻、木刻书籍达到七百多种。北宋雕刻工毕昇大约在1041至1048年间还发明了活字印刷术，根据宋代科学家沈括在《梦溪笔谈》中的记载，毕昇的活字印刷术分为四步：第一步是用胶泥制活字，再放在火里烧硬；第二步是排版，把活字排在涂有松脂和蜡的铁板上，加热铁板，使蜡稍熔化，用平板压平字面，冷却以后活字就固定在铁板上；第三步是上墨印刷；第四步是拆板，印刷以后再加热铁板，蜡熔化后取下活字，以后再用。毕昇奠定了现代活字印刷的基本工序。中国的雕板印刷术在8至10世纪之间传到朝鲜，大约在14世纪，欧洲才出现了多是图画的雕板印刷物，他们用的原料和方法与中国类似，但比中国晚了约六百年。15世纪中叶，德国发明家谷腾堡（1400～1468）受中国印刷术的影响，发展出欧洲文字的铅活字印刷，这已是毕昇发明活字印刷四百年以后的事情了。

中国古代劳动人民早在商周时期就已在冶金中广泛使用木炭，春秋战国时期已经认识了硝石和硫磺的性能。唐朝初年，著名医学家孙思邈

在他的著作《丹经》中，提出了一种火药的配方，把硫磺、硝末、木炭制成一种药粉，作发火炼丹之用。唐中期的炼丹家清虚子在他的著作《铅汞甲辰至宝集成》中，也清楚地记录了配制火药的方法。但火药的广泛应用和大量生产则是在军事上有了应用之后。公元906年，唐将秦裴统兵攻打洪州城时，淮南兵“以机发火”，这是战争史上关于火药使用的最早的记载。宋朝已在战争中普遍使用火炮、火箭，到北宋末年还出现了“霹雳炮”。南宋初，陈规发明了管形火器是近代枪炮等管形兵器的雏形，到元朝时，火雷、火铳、火枪、火炮等各种武器相继出现。公元13世纪初期和中期，中国的火药传入阿拉伯，13世纪下半期，欧洲人又从阿拉伯书籍中获得了火药的知识。火药传到欧洲后产生了巨大的影响，越来越主要地应用于经济建设，为人类开山凿洞、铺路架桥发挥着巨大的作用。

早在战国时期，中国劳动人民已经发现了天然磁石吸铁和指示南北的现象。人们利用磁石指示南北的特性制成了最初的指南针——司南。到宋代开始发展为指南鱼、指南龟和指南针。大约在公元11世纪，指南针已经应用于航海上。《萍州可谈》中第一次记载了中国广州海船使用指南针的情况：“舟师识地理，夜则观星，昼则观日，阴晦则观指南针。”之后，徐竞的《宣和奉使高丽图经》记曰：“唯视星斗前迈，若晦冥则用指南浮针，以揆南北。”中国的航海家首先把指南针装到船上，标志着人类从此获得了在海洋上全天候、远距离航行的能力。公元12世纪，阿拉伯人在中国广州和泉州等地把指南针装到了他们的船上，然后驶向波斯湾和红海一带。公元1180年左右，指南针从阿拉伯人手中传到了欧洲人手中，这使得近代欧洲航海家的一系列远航和地理大发现都成为了可能。

宋代也是一个科学家辈出的时代，产生了兼擅众长、创见迭出的百科全书式的科学家沈括，出现了成就辉煌、名贯中西的数学四大家——秦九韶、李冶、杨辉和朱世杰，还出现了把中国天文学发展推向高峰的著名科学家郭守敬等等。其中尤以沈括的成就最大。

沈括（1031？～1095），字存中，钱塘人。历任沭阳县主簿、太史令，参与过整理盐政、考察水利及任司天监、翰林学士等技术性官职。广闻博见，知识丰富。承办了当时朝廷中的许多科学事务，如修历

法、改良观象仪器、兴水利、制地图、监造军器等。他在天文、历法、数学、物理、地理、生物、化学、医药、水利、兵工、冶金、建筑、文史、乐律等多学科领域都有很高造诣，被誉为“中国科学史上的坐标”。

在天文学方面，沈括详细观察并记载了星运轨迹和陨石坠落时的情景。为测量北极星与北天极的真实距离，他设计了窥管，每夜三次，连续三月进行观察，得到了二百多张图，并得出当时极星“离天极三度有余”的粗测结论。沈括还坚持做晷漏实验十多年，首次推出冬至日昼夜“百刻有余”、夏至日“不及百刻”的结果。他还设计了“一弹丸，以粉涂其半，侧视之则粉处如钩，对视之则正圆”的演示实验，证明了“月本无光，日耀之乃光耳”，以及月相变的道理。他对历代历法的积弊进行改进，推行了比较合理的“奉元历”，在此基础上又提出了更科学的“十二气历”设想：即以节气定月份，大小月相间的纯
阳历。

沈括还对指南针进行了深入研究，他把“方家以磁石磨针锋”而得的人工磁化针用来作试验，提出四种装置方法（水浮法、碗沿法、指甲法和单丝悬挂法）并分别评论，指出悬丝法“最善”及具体办法（“独丝”“粘蜡”），还记载与验证了磁针“常微偏东、不全南也”的磁偏角现象，这比西欧记录早四百年。

在光学方面，沈括对小孔成像、凹镜成像等成倒影（像）的诸种现象进行比较，得出“碍”（焦点）的概念，并具体描述了焦点处“大如麻菽著物则火发”的现象，他称光通过“孔”“碍”成像为“本末相格”之术。他亲自查看了虹的成因而得出“虹两头都垂涧中”的记录，并说当时“自西望东则见”。通过“红光验尸”记录了民间利用新赤油伞滤光验出尸身上的青紫伤痕的方法。

沈括在地学方面也有不少贡献。他到浙江东部地区考察，提出雁荡山群峰是经过千万年流水的冲刷而成；他经过太行山麓，见山壁中间有一条由卵石螺壳组成的堆积层时，断定这里是古时的海边，并推论出“大陆都是混浊泥沙冲积形成”的。这些独到的见解，与现代科学结论有许多相通之处。

沈括晚年居住在润州的梦溪园，专门从事著述，为后人留下了一部

二十六卷的科学巨著《梦溪笔谈》，成为我国古代科学技术成果的资料库。

宋代作为中国古代科技文化发展的巅峰时期，在科技文化发展史上永远放射出夺目的光辉。

九、尾声——蒙元入主中原的前夜

“中华文明历数千年之演进，造极于赵宋之世”，宋代可谓是沉寂于一片铅华之中，性情中柔，博冠而立江渚，尽显一片柔弱风情，宋代在其几乎所有可能有的方面均同时走向了成熟。然而正是在这春风吹醉之中，宋朝崇文抑武的倾向导致了国力的柔弱，结果，虽然赵宋一朝在文化上肇登传统文化的顶峰，然而在军事、政治等方面却是不甚得力，因此，宋朝在当时中国土地上所鼎立的几个政权中间，于笔墨纸砚便有抒发不完的愁绪，而于马背之事不甚了了，在整体上显得有些弱不禁风。这是宋朝的文化脉象，也是宋朝之所以能够造极中国文明顶峰的原因

所在。

就在宋室南渡偏安之时，北方草原部落正在逐渐崛起，其势力威猛不可挡，乃至于击败北宋的金朝政权也渐感不支。蒙古部落的崛起，正在以一股剽悍的马背气象来西突东进，日益开创着属于蒙古的疆土。南宋君臣，也未尝没有看到北方势力的角逐起伏，但是，江南恬适的风情和大宋无限美好的半壁江山，始终比马背上的癫狂和弓箭来得悠闲，所谓“暖风熏得游人醉，直把杭州做汴州”是也。而南宋之初宋帝三番五次逃入海中避难的委靡先例，倒也可见南宋一朝君王的气度所在了。愈是偏安，愈是难安，蒙古的铁骑正在一天天地逼近。至大元中统元年（1260）元世祖忽必烈在开平即位，始建年号“中统”，又到至元八年（1271），最终改国号为“大元”，次年迁都大都，从此，元朝政权雄踞长江以北的广袤地域，对偏安的南宋政权虎视眈眈，必欲取之而后快。

南宋政权在强大的蒙元政权的压力下，面临着一种风雨飘摇的境地。军事上已经无法和蒙元的铁骑相抗衡，政治上南渡以来就素来软弱，几乎处于一种臣国的状态里面。南宋所仰仗的仅仅是那长江天险，而这方天险，随着蒙元政权的四方进攻的迂回策略而日见失效，不久，南宋周边的政权被一一消灭，整个南宋已然成为板上鱼肉。然而，南宋都城临安，仍然是一片烟华之象，继承了北宋东京城的繁华阜盛，文人们的诗赋吟唱、瓦肆里的话本讲史、街巷里的熙熙攘攘等等，还是一如

既往；整个的歌舞升平景象，市民大众依旧乐此不疲。“上有天堂，下有苏杭”之美誉，于南宋时期真是体现得淋漓尽致了。

南宋始终是一种文弱的姿态，它的文臣、它的理学、它的艺术以及它的性格，都是如此地突显宋代文化的特色，也正是在这种环境中，宋朝才造就了后世仰慕的文明，灌注了华夏传统文明的因子到中国人的文化血液里去，影响了以后的整个中国历史进程。

在蒙元入侵的前夜，江南的宋朝君臣士民，依旧生活在那片自立国以来就日益出现了的铅华之中。

声声舞乐，难遮刀光剑影，阵阵清风，难消大宋残酒。

“今宵酒醒何处？”……

元

中国文化的转型期

元朝是中国历史上第一个由少数民族建立的大一统政权。元的统一，结束了唐末五代以来数百年间各民族相互纷争战乱的局面，出现了各族人民之间空前的融合。元代的疆域“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”，奠定了我国辽阔疆域的基础。大一统的社会局面和同欧洲、中亚、东南亚等地区便利的交通，使中外交往非常活跃。中国的印刷术、火药、造纸术、指南针在元代传入欧洲；阿拉伯数学、西方的医药、建筑艺术等也在此时对中国产生了很大影响。

元代文化还是多种文化交融的结果。元代空前繁盛的对外交往，极大地促进了中外文化艺术的交流，元代文化也因此从其他文化中吸取了许多因子，而且在国内各民族之间的交流也得到加强，少数民族和汉族之间的文化交融也很发达，出现了大批少数民族艺术家和文化成果。

元代是中国文化的转型期，从元代开始，中国文化由以诗、词、散文为主流的发展形态转向以戏曲、小说占主导地位。从此，中国文化的发展又迈向了一个新的时期。

一、词山曲海、一代之奇——元杂剧

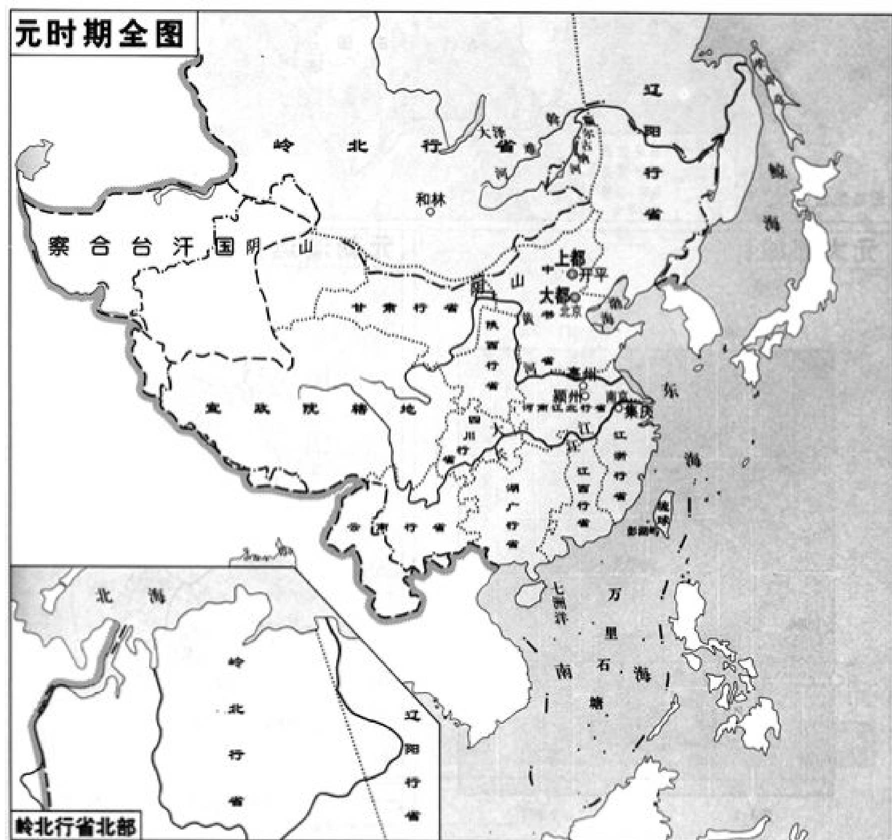
元杂剧的兴起

蒙古统治者建立统一政权后，在政治上始终奉行民族压迫政策，实行带有浓重种族歧视色彩的民族等级制度，按民族和征服的先后，把各族人民分成蒙古人、色目人、汉人和南人四种等级。第一等人蒙古人是统治民族，享有许多政治、经济、法律上的特权和自由；第二等人是色目人，即“各色各目”的人，包括西域各族和西夏人以及留居中国的西亚和欧洲各国人，地位仅次于蒙古人；第三等人是汉人，是指淮河以北原属金朝统治的汉族和契丹、渤海、女真等族；第四等人是南人，是指原南宋统治下的汉族和其他民族。但是元朝确立全国的统治后，也越来越多地接受了汉族文化。忽必烈在受命主管漠南汉地军政后，就大批延揽汉儒，推行“汉法”，而且在统一全国后根据《易经》“大哉乾元”之义，定国号为“元”。元朝的统治实质上是蒙古贵族和各族上层阶级的联合政权。



成吉思汗画像

元统治者重视商业，中外之间的贸易往来异常频繁，所谓“元以功利诱天下”，即与中国传统的“重农抑商”“崇义黜利”的治国方针不同。工商业的发展使一些原有的和新兴的重要城市呈现空前的繁荣，在社会上形成了一个相对庞大的市民阶层。大都（今北京）不仅是全国的政治中心，也是世界上著名的经济中心之一，《马可波罗行纪》对元大都的繁华有生动的描绘。这种商业经济的发展使社会思想也发生了某些重要的变化。



元时期全图

元代社会一个重要的、与文化发展关系最为密切的现象，是由于元代的民族歧视政策和对科举的轻视，使得大批读书人失去了优越的社会地位和政治上的前途，不能跻身仕途。他们又不甘心才能被埋没，不愿

放弃对文学的爱好，便进入一直存在于民间的编写讲唱文学的团体。这就加强了他们同一般民众尤其是市民阶层的联系，因此他们创作的艺术作品的精神和形式都具有了一种新的因素和新的活力。而即使是曾经步入仕途的文人，其中不少人也存在与统治集团离异的心理，并受到整个社会环境的影响，以至于他们的思想情趣同样发生了类似的变化，这对于元代文学的发展具有关键的作用。

杂剧，也叫北曲，盛行于元代。元杂剧是在两宋杂剧和金院本的基础上，糅合了宋金时期的“诸宫调”和北方的地方戏“院本”等戏曲形式而形成的。宋杂剧是中国最早的戏曲形式，金院本是宋杂剧的发展，同时又是元杂剧的孕育者。出现了金院本，元杂剧的诞生条件也就完全成熟了。元代陶宗仪的《南村辍耕录》载：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。”另外，从契丹、女真、蒙古等少数民族传来的“番曲”，同北方民间流行的曲调结合，形成新的乐曲体系，对元杂剧曲调的形成也产生了一定的影响。在元后期杂剧中，随着杂剧的南下，还吸取了南戏的精华，出现了南北合套的新表现形式。

元杂剧一本通常由四折组成，演唱一个故事，一折用一套曲。四折之间，大多表现出情节起、承、转、合的变化，高潮往往出现在第三折。除四折外，一般还有一个或两个楔子。所谓楔子，即填补的意思，是对剧情起交代或连接作用的短小的开场戏或过场戏。楔子与折的区别是，楔子只用一两支曲调，不必如折那样必用一套曲调。这四套曲子由一个演员主唱。元杂剧的角色可分为旦、末、净、外杂四类，每大类下又分若干小类，以此把剧中各种人物分为若干类型，以便于带有程式化的表演，有时为了剧情的需要，也可突破一本四折的限制，分成多本多折演唱，如《西厢记》就有五本二十一折。



元代吹笛击节陶俑

元杂剧的曲词采取曲牌联套体的形式，即在同一宫调的范围之内，按歌唱的惯例联结不同的曲牌为一套。四折戏分用四个宫调。第一折多用仙吕，第二折多用南吕或正宫，第三折多用中吕或越调，第四折多用双调。这些宫调的调性即音乐情绪各有不同，四折之中宫调的变换也是同剧情变化相对应的，每套曲词要一韵到底；曲词配合音乐歌唱，用以描摹场景、抒发剧中人物的感情，间或用以交代事件、对答发问；宾白有散白与韵白之分，前者用当时的口语，后者用诗词或顺口溜式的韵文；科范也叫科泛，简称为科，原来是指道教中的种种仪式的，剧本借以指示剧中人物的动作、表情（如“做惊科”“调阵子科”）和舞台效果（如“内做风起科”）。

元杂剧的兴起，有政治、经济以及文艺本身的各种因素。中国北方游牧民族自古就能歌善舞，他们对于音乐、舞蹈、戏曲有着发自天性的爱好。这些游牧民族的迁入，使北方民间音乐非常兴盛，蒙古的征战又使一部分乐人流落民间或沦为乐户，也促使了不同音乐的交流，为元杂剧的产生创造了条件，而元代城市经济的繁荣和艺术表演的社会化、商

业化，是促使元杂剧成熟与兴盛的必要物质条件和群众基础。杂剧这种综合艺术对都市各阶层居民具有广泛的吸引力。当然，使元杂剧发展成熟、繁荣兴旺的另一个关键因素，则是专业作家群的形成。元初很长时期内不举行科举，后来即使是实施了，名额也有限，这使得广大知识阶层失去了仕进之途。有些儒生不愿充当书吏，便把注意力投向戏曲，戏曲便成为读书人的一条谋生道路，一些文化修养、艺术趣味很高的文人投入到这一行业，并将其文学专长用于剧本创作，甚至出现了一些专为艺人写作的组织，称为书会。如拥有关汉卿、杨显之等作家的玉京书会，拥有马致远、李时中等作家的元贞书会。

元杂剧兴盛百年，作家如林，作品似海，当时有“词山曲海”之称。王国维在《宋元戏曲考》中称其为“一代之文学，而后世莫能继焉者也”，马积高、黄钧在《中国古代文化史》中谈到元杂剧的兴起，说它“形成了一种曲调和科白相结合，通过歌唱、念白、舞蹈和音乐伴奏来表演一个完整故事的综合舞台艺术”。它和明代传奇以及清代花部的繁荣并称为中国戏剧史上的三大高潮。

元朝统一后，在大德年间（1297～1307）政治趋于稳定，南方经济恢复发展，以此为限，元杂剧可分为前期和后期两个阶段。前期是元杂剧的繁荣阶段，后期则是在延续发展中走向衰弱。

前期杂剧

前期是元杂剧的全盛期。元人钟嗣成的《录鬼簿》记载了元杂剧前期作家五十六人，创作剧本三百三十七种，他们大都活动于金末前后至元成宗元贞、大德前后的不足一百年间，活动的中心主要是大都。在所谓“元曲四大家”的关汉卿、郑光祖、白朴、马致远中，除郑光祖年代较晚以外，其余三人均生活在元代前期。比较著名的还有杨显之、王实甫、高文秀、石君宝、纪君祥、康进之、尚仲贤、郑廷玉等人，传世的优秀作品有数十种。在不到百年的时间里，中国戏剧迅速崛起并闪烁出耀眼的光芒，在中国文学创作史上形成盛极一时的繁荣局面。

前期元杂剧的题材非常广泛，作品有取自历史故事的，如《赵氏孤儿》《单刀会》《汉宫秋》《渑池会》等，有对民间故事传说进行再创

作的，如《窦娥冤》《墙头马上》《秋胡戏妻》等，还有一些则来自唐宋传奇，如《西厢记》。从作品的思想内容上也可分三类：一是反映底层人民的愿望，描写地方官吏和地痞流氓互相勾结草菅人命，揭露统治阶层对人民的迫害，提出了社会生活中迫切需要解决的一些问题，如《窦娥冤》《蝴蝶梦》《生金阁》等；二是揭露统治集团的腐朽无能、投降卖国，歌颂人民和爱国将领反抗民族压迫的斗争，塑造了杨家将、岳家军等英雄人物形象，如《单刀会》《东窗事犯》《汉宫秋》《渑池会》等；三是歌颂男女对爱情追求的作品，如《拜月亭》《墙头马上》《张生煮海》等，而成就最高、影响最为深远的要推王实甫的《西厢记》。这些剧本中的主人公，即使深受封建礼教的束缚，也敢于顶住封建家长的压力，追求与情人自愿结合后的幸福生活。但是，元杂剧的前期作家宣扬封建伦理、鼓吹宗教教义、渲染鬼神迷信的作品也不少，他们揭露封建黑暗统治的戏，最终只能寄希望于清官的出现。一些关于民族关系的作品，往往流露出狭隘的民族主义的思想；一些描写青年男女追求爱情的剧作，多以男主人公取得功名来达到自由爱情实现的条件。这一时期涌现出的优秀剧作家以关汉卿和王实甫为主要代表。



关汉卿雕像

关汉卿（1225？～1300？），号已斋叟，大都人。他和纪君祥、王和卿、杨显之、梁进之等杂剧、散曲作家有密切的交往，与一些杂剧艺人也相当熟悉。《析津志》记他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”，经常出入歌舞楼榭，过着玩世不恭、放浪形骸的生活，通过这种生活方式表达自己甘愿一生浪迹江湖，与底层民众生活在一起的平民理想，表现出高尚的情操。他有一段脍炙人口的宣言：“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴踘、会打围、会插科，会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。你便是落了我牙、歪了我口、瘸了我腿、折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休！则除是阎王亲自唤，神鬼自来

勾；三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花路儿上走！”表达了他我行我素，绝不妥协的精神。

关汉卿见于载录的杂剧共六十六种，现存可以肯定为关汉卿创作的有十六种：《窦娥冤》《单刀会》《哭存孝》《蝴蝶梦》《调风月》《救风尘》《金线池》《望江亭》《绯衣梦》《谢天香》《拜月亭》《双赴梦》《玉镜台》《陈母教子》《单鞭夺槊》《鲁斋郎》，其中尤以《窦娥冤》最为出色，是戏剧史上的悲剧名作。

关汉卿的杂剧题材广泛，极大地开拓了中国戏曲的表现功能，另外还有几种有残文传世，具有很强的艺术创造力。他毕生的精力都用于杂剧创作，在题材与剧情安排上，进行了深刻的探索，促使杂剧艺术体制趋于完备。“初为杂剧之始”（明·朱权《太和正音谱》），成为元杂剧的奠基人。关剧大多简洁、集中、激烈、机巧，重视舞台演出效果，处处体现了杂剧的民族特征和时代特色。

在语言方面，关汉卿被认为是元杂剧本色派、豪放派的开创者和代表。《太和正音谱》评其语言风格“如琼筵醉客”，具有豪放不羁的艺术风格。其语言较少文饰，既切合剧中人物的身份与个性，又贴近当时社会活生生的口头语言，又不是简单地搬用日常生活中的口语，而是经过艺术的锤炼。王国维《宋元戏曲考》认为：“关汉卿一空依傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”

关汉卿的许多杂剧，继承了中国民间艺术的优良传统，站在普通民众的立场上，提出了社会正义这一人类生活中的严峻问题。关汉卿是一个执著于现实的人，他的作品处处闪耀着民主的光辉，不愧为我国现实主义戏剧文学的奠基人之一。是中国少数入选的世界文化名人之一，受到各国人民的缅怀。

王实甫（1260？~1336？），名德信，大都人。大约和关汉卿同时代，生平资料很少。王实甫著有杂剧十四种，现存《西厢记》《丽春堂》《破窑记》三种，以《西厢记》影响最大。明代王世贞在《艺苑卮言》中称“北曲故当以《西厢》压卷。”

《西厢记》是我国较早的一部以多本杂剧连演一个故事的剧本，它

以五本二十一折的宏大规模来演述崔莺莺、张生的爱情故事，被明人称为“传奇之祖”。此剧虽然情节简单，但结构严谨而又波浪迭起，悬念丛生；人物性格也刻画得丰满细致，具有很强的艺术感染力。

《西厢记》的剧情取材于唐代元稹的传奇《莺莺传》（又名《会真记》）。故事写唐贞元年间，相国小姐崔莺莺随母亲寄居蒲州相国寺的西厢院，与张生相遇相爱，后终遭遗弃。此后，历代文人吟咏此事，不断被改编成各种艺术形式。金人董解元在前代这一题材的文艺作品的基础上集其大成，创作了《西厢记诸宫调》，改变了《莺莺传》的悲剧性结局，使有情人终成眷属，但《西厢记诸宫调》仍不很完善，情节不够紧凑、人物形象不够鲜明。王实甫的《西厢记》以《西厢记诸宫调》为基础，进一步进行提炼、修饰，使结构更加完整、情节更加集中、主题更为突出、人物形象更为鲜明。在语言运用上，明代的朱权在《太和正音谱》里评价道：“王实甫之词如花间美人。铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦。”《西厢记》的语言构成以当时的民间口语为主体，适量而自然地融合前人诗词文赋中的语句，形成秀丽华美而又活泼的语言风格。佳句美不胜收，俯手即得，曹雪芹借林黛玉之口赞曰：“词句警人，余香满口。”

王实甫的《西厢记》通常被评价为一部“反封建礼教”的作品。通过崔莺莺和张生对爱情的渴望与追求，展现了封建礼教和门阀婚姻制度对自由恋爱的干涉，批判了封建道德教条的虚伪，表达了“愿天下有情人皆成眷属”的美好愿望。但作者并非简单地道德说教，而是把反对礼教的主题充分生活化，直接切入生活本身，描绘出青年男女对爱情的渴望。剧中主要人物各自都有鲜明的个性，作者更是成功地塑造了崔莺莺、红娘两个女性形象。《西厢记》对崔莺莺的感情、心理作了相当精细的刻画，细致地展现了她内心的强烈爱情逐步战胜外部干涉、传统束缚的全过程。红娘更是《西厢记》中经久不衰的“出彩点”，她虽是婢女，却有着过人的才干，机智聪明、泼辣爽直，她常常能在紧要关头以其特有的机警化解矛盾。她一手促成了崔、张的结合。

元朝前期，其他杂剧名家、名作也很多。马致远（1250？～1321？），字千里，晚号东篱，以示效陶渊明之志。大都人，曾出仕为官。他的作品见于著录的有十五种，今存《汉宫秋》、《荐福碑》、

《岳阳楼》、《青衫泪》、《陈抟高卧》、《任风子》六种，《汉宫秋》是马致远早期的作品，也是马致远杂剧中最著名的一种。

白朴（1226～1310？），字太素，号兰谷。原名恒，字仁甫，祖籍隩州（今山西河曲），后迁居真定（今河北正定）。白朴出生在金末，幼年经历颠沛流离、家世沦落之苦，郁郁寡欢，不复有仕进之意。漂流大江南北十五年之久，五十五岁时定居金陵。他的剧作多写男女情事，见于著录的有十六种，完整留存的有《墙头马上》与《梧桐雨》两种。

纪君祥，一作纪天祥，大都人。生卒年代及生平事迹均不详。著有杂剧六种，仅有《赵氏孤儿》完整传存。《赵氏孤儿》是一部历史悲剧，也是杂剧名剧之一，此剧曾被法国大思想家伏尔泰翻译介绍到欧洲。

后期杂剧

元灭南宋后，南方经济迅速恢复，而且元代发达的海外贸易更使东南沿海地区的经济获得飞速发展，成为全国的经济重心。北方杂剧作家纷纷南下，南方文人也由于优势地位的丧失，投身于杂剧创作。大致到大德末年（1307）以后，杂剧创作活动的中心逐渐由大都转移到杭州，进入元杂剧的后期阶段。

后期元杂剧作家及作品的数量明显不及前期多，《录鬼簿》及《录鬼簿续编》记载了后期杂剧作家五十一人，作品七十八种。与前期相比，后期杂剧创作明显呈现衰退状态，著名作家和优秀作品也是屈指可数，只有郑光祖的《倩女离魂》、乔吉的《两世姻缘》和秦简夫的《东堂老》等数部作品尚可一观。在内容上，后期杂剧作品，多写缠绵悱恻的儿女柔情，封建说教和神仙道化的作品多有出现；艺术上或模拟前人，或追求词句的华丽，不如前期作品通俗、朴素。不过，由于环境的变化和前人的开创，后期杂剧也有自己的时代特点。

郑光祖，字德辉，平阳襄陵人。其生平事迹，《录鬼簿》有简略的记载，谓其“以儒补杭州路吏。为人方直，不妄与人交，故诸公多鄙之，

久则见其情厚，而他人莫之及也。病卒，火葬于西湖灵芝寺，诸吊送客各有诗文。公之所作，不待备述，名香天下，声振闺阁，伶伦辈称‘郑老先生’，皆知其为德辉也”。郑光祖是元杂剧后期作家中最杰出的一位作家，其创作风格以文采见长，后与关汉卿、马致远、白朴并称为“元曲四大家”。作有杂剧十八种，今存八种。其中《倩女离魂》是他的代表作，是一部爱情剧，取材于唐人传奇《离魂记》，对明代汤显祖的《牡丹亭》有一定的影响。

秦简夫，大都人，后移居杭州。生平事迹不详。作有杂剧五种，今存《赵礼让肥》《东堂老》《剪发待宾》三种。内容多是宣扬封建伦理道德，曲文较本色自然。《东堂老》是元后期杂剧中具有独特意义的作品，从正面刻画商人形象，肯定了他们通过辛勤劳动积聚财富的谋生方式。

乔吉（1280～1345），又名乔吉甫。字梦符，号笙鹤翁。又号惺惺道人，太原人。寓居杭州太乙宫前，曾放荡江湖四十多年。作有杂剧十一种，今存《扬州梦》《两世姻缘》《金钱记》三种，都是以男女爱情为题材的喜剧。乔吉还是一位戏曲理论家，他提出的“凤头、猪肚、豹尾”之说，“起要美丽，中要浩荡，结要响亮”，在古代戏曲理论史上具有很大的影响。

另外，元代还涌现了不少少数民族杂剧作家和反映少数民族生活的作品。女真人李直夫（蒲察李五）、蒙古人扬讷、回族人丁野夫都是其中的佼佼者。

元杂剧在南方未能获得更大的发展，有多方面的原因。

首先，杂剧毕竟是在北方戏曲形式的基础上发展而来的，北方的语言、乐曲演奏难以适应南方观众的需要。虽然杂剧创作的中心转移到南方以后，为适应南方观众的欣赏需要也尝试过吸取南方戏种的精华，但作用不大。杂剧中心的南移反而使杂剧走向衰微。

其次，这一时期尽管有不少南方文人也参与杂剧创作，但最重要的作家如郑光祖、秦简夫、乔吉、宫天挺都是北方南下的，而南方最有才华的文人并没有从事杂剧的创作，他们没有接受杂剧这一艺术形式。所

以，尽管后期江浙一带的诗文创作有很显著的发展，文人的自我意识不断强化，但这些在杂剧中的表现并不突出。

再次，自元统一以后，蒙古统治者开始有意识地加强在思想文化领域的控制，大力提倡中国传统的以“三纲五常”为核心的伦理道德，提倡程朱理学，有意识地利用杂剧褒奖和推广那些宣扬孝悌忠信、伦理纲常的作品，使得后期杂剧中封建说教内容的作品明显增多。

另外，原在南方流行的戏曲吸收了杂剧的长处，以一人一事为中心展开故事情节，又突破了杂剧一本四折、一人主唱的局限，南方的戏曲作家还改编了一些优秀的杂剧如《拜月亭》《虎头牌》《西厢记》等为南戏，用南方的语言、曲调演出，使原先在北方流行的杂剧无法跟它竞争。

最后，元后期的杂剧缺乏反对封建统治的战斗精神。元朝统治的稳定，使得文人对元的民族仇恨消减，逐渐接受了元的统治，而且在贵族的豢养下，杂剧从内容到演出，越来越和人民群众相疏远。至明初，杂剧的演出更逐步进入宫廷的狭窄圈子。元杂剧的衰微成为必然的趋势。

但与此同时，在商业高度发达的南方城市所形成的元后期杂剧，又不可避免地受地域文化特点的影响，反映商人的社会活动以及生活理想，渗透了活跃的时代因素，在后期杂剧中就有多部作品涉及对商人的描述。元后期杂剧的积极意义还表现在和南戏的融合上，南方流行的南戏吸收了大量杂剧的精华，在元末趋于成熟，最终演化为明清戏剧的主要形式——传奇。所以，元杂剧的历史作用并没有随着它的衰微而消失，作为中国传统文化的一朵奇葩，它在中国文学史、戏曲史上占有光辉的一页。其中的优秀剧目已为其他剧种所吸收而长期保留在中国舞台上，其表演艺术和创作经验，也被后来的演员和作家所继承。

二、俗中带雅、尖新豪辣——元代散曲

散曲是相对于杂剧而言的，它与杂剧共同创造了元曲的辉煌。但散曲和词的关系也很密切，又被称为词余。它是继诗词而兴起的一种诗歌形式，并非戏曲体裁。散曲的兴起和北方民族大量进入中原有关，自金代起，北方的女真族就大规模地迁到黄河流域，蒙古和金多年的战争直至金朝灭亡，带来了更多的异族居民。这些北方民族都有发达的民歌，它们和北方汉族的民歌音乐相互融合，逐渐产生了一种新的抒情曲调。曲调愈加繁多，便构成了一种新的诗歌形式——散曲。散曲定型于金末，现存最早的可以正式称为“散曲”的作品为金末诗人元好问所作。随着众多的文人加入进来，散曲在元代逐渐繁盛起来。

散曲形式非常灵活，曲句短至一两字，长可几十字不等，而且可以在曲律规定的“正字”以外添加“衬字”，词则不行。“衬字”一般加于句首或句中，不可加于句尾，故散曲更显灵活通俗、生动恣肆。在格律上，和词相比，散曲韵脚更密，几乎句句押韵，且一韵到底，不能换韵。另外，与词相比给人感觉最大的不同在于二者的语言风格。词经过宋代的发展，风格文雅绚丽，而散曲贴近口语，俚俗、诙谐、豪辣、尖新，既可抒情叙事，又可议论写景，俗中带雅，雅俗共赏。

散曲又可分为小令、套数两类。小令一般只有一只曲子，由民间小调整理而成，在元代又称“叶儿”。小令还有“重头”“带过曲”“集曲”等变体，是根据一定的规则将同一曲调重复几首或不同曲调联结在一起；套数又称套曲、散套，是指同一宫调的若干曲子连缀而成，一般都有尾声。

元代散曲多为杂剧家、诗人兼写。在元后期也出现了专写散曲的作家，如元后期最著名的散曲家张可久就专攻散曲。元代散曲的发展脉络基本与杂剧相一致，分为前后两个时期。前期从金末到元成宗大德年间，这一阶段，散曲刚刚兴起，但很快就为文人尤其是杂剧作家们所喜爱，得到迅速发展，创作中心也在大都。杂剧作家兼写散曲的有关汉卿、王和卿、白朴、马致远等。这一时期的散曲贴近生活，质朴风趣，

其中马致远的作品最多，成绩也最大，现存近一百四十首散曲。他的《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”脍炙人口，被后世评论家称做“秋思之祖”。元后期散曲中心也转到南方，吸引了不少南方文人从事散曲创作，成就最大的是南方人张可久。其他比较有名的还有张养浩、乔吉、贯云石（维吾尔族）、徐再思等人。另外，睢景臣的套数【般涉调】《哨遍·高祖还乡》也很有特色，内容独出心裁，构思巧妙，对最高贵的皇帝给以讽刺和嘲弄，表达了作者思想的进步性。

三、清新自然、柔缓婉转——宋元南戏

宋元南戏又称戏文、南曲、南曲戏文或南戏文。因其最早产生于浙江温州（旧名永嘉），故又称为温州杂剧或永嘉杂剧。南戏大约产生于两宋之交，明人祝允明《猥谈》云：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。”南戏萌芽于南方民间的“村坊小曲”，又吸收了宋词的曲调，并在表演形式上受到宋代官本杂剧、诸宫调的影响。南戏之所以兴起于温州，是因温州在宋代时是重要的对外贸易港口，商业发达，城市经济繁荣，而且当地的民间歌舞表演十分兴盛。温州自隋唐以来就以“尚歌舞”著称，在市民阶层对娱乐的需求下，温州杂剧，即南戏，应时而产生了。

南戏最初只流行于浙闽沿海地区，无论从剧本创作还是唱腔音韵，都还很薄弱，到宋南行在临安繁盛之后，南戏开始进入临安的瓦舍、勾栏等娱乐场所演出。而元灭南宋后，杂剧创作演出中心转到南方，大批北方杂剧作家艺人随之南下，一部分杂剧作家尝试创作南戏，南方文人也有转向戏曲创作的。南戏在杂剧的影响下，发生了很大变化，剧本的文学素质和舞台表演的艺术水平迅速提高，在一定程度上吸收了杂剧曲牌联套的方法，采用杂剧的一些曲调而形成“南北合套”的形式。其从业人员流行范围也大大扩展，出现了很多叫做“社会”的团体组织，据《武林旧事·社会》记载，有专演杂剧的绯绿社、专演唱赚的遏云社、专演影戏的绘革社等等，对于推动南戏的发展起了不小的作用。值得注意的是武林书会、古杭书会等书会组织的出现。书会成员是一批下层文人和粗通文墨的艺人，他们专为班社编写剧本，进一步促进了南戏的成熟和发展。南戏的流行也扩展到东南沿海各大城市，甚至进入大都等北方城市。到元末，《琵琶记》等剧本的出现，标志着南戏达到了成熟的阶段，而且明以后继续发展，后来演化为明清戏剧的主要形式——传奇，对后世戏曲的影响极为深远。

南戏的剧目题材大多反映了当时的社会问题，与杂剧相比，更加贴近于民间、贴近于时代。在题材上，南戏中有关婚姻爱情的剧目占了很大比重，多达半数以上。宋代科举考试不再有身份限制，许多贫寒书

生“朝为田舍郎，暮登天子堂”，一旦及第，即抛弃糟糠之妻，入赘豪门。南戏有些剧作，如《赵贞女蔡二郎》《王魁》《崔君瑞》等，对发迹变心的负心男子给予了无情的揭露和辛辣的讽刺。此外还有一部分作品是歌颂青年男女追求自由爱情、提倡婚姻自主的，如《司马相如题桥记》《祝英台》《浣纱女》《风流王焕贺怜怜》《崔莺莺待月西厢记》《崔护觅水记》等。题材的来源，主要是从民间故事、传奇小说及其他戏种中汲取素材，如《孟姜女》《祝英台》来自民间故事；《王仙客》《李亚仙》《洪和尚错下书》《何推官错认尸》出自唐传奇和宋话本；《关大王单刀会》《拜月亭》《诈妮子调风月》则改编自杂剧。

南戏“南北合套”后，艺术水平大有提高。它吸收了杂剧曲牌联套的方法，采用杂剧的一些曲调，使南戏舞台艺术逐渐成熟，剧本结构也日趋严谨和完整，而且又保持了自己清新自由的特点。在宫调和套曲运用上，比较自由灵活，没有严密的宫调组织。剧本也没有固定模式，采取了分场的形式，以人物的上下场的界线分场。一般都为长篇，一场戏为一出，可长可短，大都比杂剧长，如《张协状元》有五十三出。南戏与杂剧的另一个不同是体现在唱法上，南戏的各行角色都可以唱，而不是只由一人主唱，更有利于舞台表演。其角色通常为生、旦、净、丑、末、外、贴等七种，其中以生、旦为主展开剧情，其他角色皆为配角。

南戏文辞朴实自然，充满浓郁的地方情调，南方方言结合词体曲调，清新自然，浑若天成，深受普通民众喜爱，在各地发展出不同的声腔，呈现出不同的艺术色彩。王国维在《宋元戏曲考》中评曰：“无南戏之佳处，一言以蔽之，曰‘自然’而已矣。”到元末明初，“腔有数样，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳”（魏良辅《南词引证》）。其中，海盐腔的首创者是贯云石。

宋元南戏主要是民间创作，历代散佚很多，据明《永乐大典》、徐渭《南词叙录·宋元旧篇》、沈景《南九宫十三调曲谱》、钮少雅《南曲九宫正始》、张复《寒山堂南曲谱》等载录，共有二百三十八个南戏剧目，但现在全本保存下来的仅有《张协状元》《定宦门孔子弟错立身》《小孙屠》《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》《杀狗记》《金钗记》《赵氏孤儿》《破窑记》等十八种，而且大都经过明人不同程度的修改。南戏的代表作品是被称为“四大传奇”的《荆钗记》《白兔记》《拜

月亭》《杀狗记》。而标志着南戏中兴的是高明的《琵琶记》，被尊为“南戏中兴之祖”。

四、老迈新生、地位转换——元代诗文和话本小说

诗词在经历了唐宋的辉煌后，至元代渐趋衰落。究其原因，诗歌在唐代到达顶峰，两宋把词推向极致，唐宋古文运动也使散文出现高潮，这虽然可以让元人模拟，但要突破就没那么容易。元人面临着在形式和题材上的创新问题，而元初之世，兵戈相继、生灵涂炭，文化典籍遭到破坏。元代统治者又不尊重文化，知识分子地位很低。元代还一直笼罩在程朱理学下，诗文受理学支配，难以产生有思想的作品。况且，当时最有才华的作家文人都从事戏剧创作，戏曲成了元代文化的主流，诗文已经失去了文学的“正宗”地位，衰落已成必然。不过，元代文人仍然试图寻找发展的道路，做出了新的探索。元代后期一些诗人如杨维桢、王冕等人，在诗歌的题材和内容方面都有自己的创新。他们关注自我，追求个性自由，为明代诗文的突破开了先河。

元代散文成就不大，主要是受理学影响。主要作家有姚燧、吴澄、卢挚、虞集等。这一时期的散文大多充满说教气息，文学色彩不足。词的创作受散曲影响很深，许多散曲家都能写词，所以也产生了一些好的作品，但无法和散曲的成就相比。著名词人有耶律楚材、白朴、刘因、赵孟頫、许有壬和萨都剌等人。

与词、散文相比，元诗的成就略高些。有诗作传世的诗人有两千六百多人，但名家名作不多。

前期诗歌由于刚刚经历了亡国之痛，故多故国之思。故国的沦亡使人们不得不臣服新主，但民族的仇恨与创伤已经深深铭刻在精神之上。诗人在咏史叹物、题画吟花之时，流露出内心的伤痛。许多人避处山林，因此歌唱隐逸的作品也不少。前期诗人主要生活在北方，受金代诗风影响，多金之“遗民”，如元好问、许衡、郝经等。南宋灭亡后，南方又有仇远、戴表元、赵孟頫等人。他们的诗作多伤时悯乱，悲忧感愤。

元代中期，社会趋于稳定，工商业和海外贸易的发达使社会经济呈

现繁荣景象，民族间的敌对心理也有所消减。此时，南北诗风趋向一致，高倡复古，以唐为宗，代表诗人主要是“元四家”：虞集、杨载、范椁、揭傒斯。这时，诗歌中心还在北方，但“元四家”等名家大多是南方人，萨都剌虽是在北方出生，但受学于虞集，一生活动基本都在南方。元后期诗歌创作的中心转移到南方。

“元四家”虽“为有元一代之极盛”，但他们耽于追求形式的对仗、语言的措辞，得唐诗之形，而未得唐诗之气。所以，成就并不大。

元代后期，朝政日坏，社会动荡，已是“山雨欲来风满楼”，而与此相对的是东南沿海城市经济继续发展，市民文化愈发兴盛。元后期诗歌是一个“奇材益出”的时期，几个著名诗人都有鲜明的个性，在诗歌创作上使元诗达到高潮。萨都剌是回族人（一说蒙古族人），虞集称赞其诗“最长于情，流丽清婉”，是元代著名的少数民族诗人之一。杨维桢，诸暨人，生性豪放，追求个性自由。其诗作纵横恣肆、自然奔放，有“铁崖体”之称，另外，他还创作了乐府诗和竹枝词。王冕是元代著名的画家，以画梅著称，同时他还是元代著名的诗人。王冕的诗，一部分为题画咏志诗，如“不要人夸颜色好，只流清气满乾坤”，表现了他性情高洁，纵逸豪迈之气；还有许多诗揭露了元末黑暗的社会现实，表达出他对普通民众悲惨生活的同情，如“安得壮士挽天河，一洗烦郁清九区，坐令尔辈皆安居”等诗句。

元代诗文生气丧尽，但唐宋以来的话本小说却取得飞跃发展。

小说在中国很早就出现了，从魏晋南北朝的志怪小说到唐代的传奇，然后一脉发展到宋元小说，进而明清诞生了如《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》《聊斋志异》等许多小说名著。小说成为中国文学的主流，为中国文化增添了光彩的一页。在中国小说发展史上，元代是一个承前启后的重要时期。元以前的小说主要还是古体小说，白话小说虽然在宋代全面繁荣，但古体小说还占有重要地位，到了元代，白话小说才完全成熟，走向以通俗小说为主体的新阶段。这一转变固然与宋代话本小说已经取得很大成就有关，而元代自身也有几个重要因素。在元代，知识分子饱受歧视，生存需要迫使许多文人不得不寄身于杂剧、说话等过去所不耻为的行业，这一方面增强了话本小说的创作队

伍，由宋代的以群众创作为主转变为文人创作和群众创作相结合，另一方面提高了话本小说的文学性、艺术性，使话本小说渐次走向成熟。此外，元代发达的工商业和海外贸易使城市继续保持繁荣景象，话本小说生存的土壤更加肥沃，这也是话本小说发展的基础。在元代话本小说中，讲史类话本发展最快，《全相平话》《三国志平话》《宣和遗事》等都在元代得到完善整理，促使了长篇小说《三国演义》《水浒传》的诞生。此外，古体小说也有发展，《娇红记》是古体小说中的长篇巨制，全文达一万七八千字，这在古体小说中是空前之作。而且它的思想性和艺术性也都有突破，对后世的言情小说有深远的影响。

五、宗唐宗晋、复古求新——元代书法

元代书法在中国书法史上占据着重要地位，远接晋唐，在百余年里，创立了独具特色的时代风格，涌现了许多书法大家，对明清时期的书法产生了深远影响。

元灭南宋以前，书法多受金代诸家的影响，沿袭颜真卿、苏轼、米芾等人的格局，书法家不少，但成就不高，至赵孟頫提出“宗唐宗晋，复古求新”的论点后，才扭转了南宋以来的衰敝书风。元代后期社会动荡，在书法中也有反映，开始摆脱赵孟頫的影响，大胆变革、直抒胸臆，出现了几位很有特色的书法家，如耶律楚材、康里巙巙等。元朝政府在书法的发展上给予一定重视，还设置了奎章阁等文化机构，元文宗、元顺帝也都擅长书法，对书法在少数民族群体中的发展有很大的促进作用。元代楷书、行书的成就比较突出，篆书、隶书、章草等书体也得到相应的恢复和发展，而且，赵孟頫开始把诗、书、画结合在一起，元末王冕又在这基础上使篆刻也成为文人的文化修养之一。诗、书、画、印成为后代书画艺术家喜爱而必备的基本修养，中国文化的艺术韵味得以更加淋漓尽致地展现。



赵孟頫《仇锷碑》

赵孟頫（1254～1322），字子昂，号雪松道人，又号水精宫道人，湖州人。宋太祖十世孙。入元，官至翰林学士承旨，荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。著有《松雪斋集》。赵孟頫是元代书画巨匠，中国文艺史上少有的全才之一。除书法外，他还擅长绘画，精通文学，通晓音律。他的文章冠绝时流，诗文风流儒雅，又旁通佛老之学。是他最先将“诗、书、画”三绝合为一体。赵孟頫精究各体，《元史·赵孟頫传》说“孟頫篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下”，篆、隶、楷、行、草皆能运笔自如，潇洒秀逸，有“松雪体”之称。成就最高的是楷书和行书。传世的楷书名作有《胆巴碑》《湖州妙严寺记》《仇锷碑》

等，小楷有《汲黯传》等，行书作品也很多，如《洛神赋》（卷）、《赤壁二赋帖》、《定武兰亭十三跋》等。他的书法用笔圆转流美，骨力秀劲，世称“赵体”，他的作品总是洋溢着一种高贵、典雅的气息，这完全是他深厚的学识、修养所致。他的书法成就和理论对中国书法产生了深远影响，不仅同时代的一些名家如邓文原、鲜于枢纷纷以他为榜样，明代的祝允明、文征明，清代的刘墉、乾隆皇帝也从中汲取了不少营养。可以说，他是上承晋唐，下启明清的一个重要的桥梁式人物，他是继王羲之、颜真卿之后在中国书法史上第三个影响深远的大师。

鲜于枢（1256～1301），字伯机，号困学山民，寄直老人，渔阳人，居住在杭州。与赵孟頫有“南赵北鲜”之称，是赵孟頫主盟元代书坛时的一位风格独出的书法家。他不为赵孟頫所同化，以自己鲜明的风格为后人称道，二人书法当时并称“二妙”。他的书法成就主要在于行草，草书学怀素并能自出新意。他的执笔方法很有特点，使用独特的回腕法，喜欢用狼毫，写字强调骨力。他的行草书骨力劲健，真力饱满，潇洒自然。赵孟頫对他很推崇，曾说：“余与伯机同学草书，伯机过余远甚，极力追之而不能及，伯机已矣，世乃称仆能书，所谓无佛出称尊尔。”又说：“困学之书，妙入神品，仆所不及。”他的代表作有《王安石杂诗》（卷）、《李愿归盘谷序》、《进学解》（卷）、《杜甫茅屋为秋风所破歌》（卷）、《苏轼海棠诗》（卷）等。

康里巎巎（1295～1345），字子山，号正斋，又号蓬恕叟，色目康里部人（一说蒙古族人）。幼年时在皇家图书馆受过充分的汉文化教育，后来做过文宗和顺帝的老师。《元史》本传称他“善真行草书，识者谓得晋人笔意，单牍片纸人争宝之，不翅金玉”。他的正书师法虞世南，行草书由怀素上追钟繇、王羲之，并吸取了米芾的奔放，在当时趋赵孟頫妩媚书风的情况下，能创自己的艺术风格。他的成就主要在行草，字体秀逸奔放，深得章草和狂草的笔法。明代解缙说：“子山书如雄剑倚天，长虹驾海。”代表作有《谪龙说》（卷）、《李白诗》（卷）、《述笔法》（卷）等。

六、追趣尚意、文人画兴——元代绘画

元朝以少数民族的身份入主中原，实行民族压迫制度，汉人在政治上被歧视。这使得许多汉族文人不愿也不能出仕，将兴趣转向笔墨，来寄托内心的不平之气。元代不重视科举，歧视知识分子，将其编为“儒户”。知识分子社会地位低下，一些文人也不得不从事绘画艺术，一方面抒发对元政府的不满，另一方面也是谋生的需要。当然，元代空前辽阔的疆域、大一统的局面、多民族的融合以及对外交流的密切，都促进了元代绘画艺术的发展，许多少数民族艺术家也在国画上取得很高的造诣。元代绘画的显著特点就是文人画的兴起，山水、梅、兰、竹、石等成为绘画的主要题材。

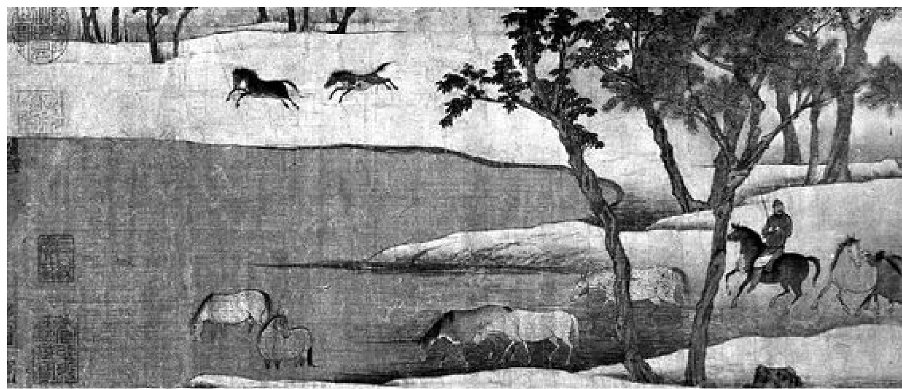
元代绘画以山水画成就最高，初期以钱选、赵孟頫、高克恭为代表，继承、发展了隋唐以来的山水画。钱选善画青山绿水，注进文人画的笔法和意韵，具有拙稚感的复古情调；赵孟頫的山水画面貌多变，托古改制，荡涤了南宋晚期“院体”的积习，成就极为突出；高克恭宗法董源、李成、米芾等人，形成了浑穆秀润的风格。元代中后期，出现了以“元四家”著称的黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇，他们在艺术思想和创作方法上直接或间接地受到赵孟頫的影响，但又各具特色。元四家的山水画创作实践和理论代表了山水画发展的主流，对明清乃至现代的山水画创作影响极大。



赵孟頫画像

赵孟頫的作品题材广泛，凡人物、山水、花鸟皆墨韵高古。或以书法入画，博采晋、唐、北宋诸家之长，以气韵生动取胜，所绘《鹊华秋色图》，有唐人之致而去其纤，有宋人之雄而去其犷。赵孟頫除技法全面外，他的绘画讲求表达思想内涵，如所绘马图，乃是借千里马不得志、只能充做皇家禁苑点缀太平的宠物来抒写自己羁栖元廷、不得重用的尴尬处境；他的墨竹，则表白自己的清高。山水画含有寄趣林泉、向往自由的情感，为了使画面寄托更多的思想，他还含蓄地题词作跋，将文人画的表现形式推向新的高峰，书卷气更为浓郁。作为美术理论家，赵孟頫在《松雪斋集》中主张“以云山为师”、“作画贵有古意”和“书画同

源”，为文人画的创作奠定了理论基础。他的名字不仅在中国文化史上占有光辉的地位，而且被国际天文学会用来命名水星环形山。



赵孟頫《秋郊牧马图》

高克恭（1248～1310），字彦敬，大都房山人，因号房山。祖籍西域，色目人，是我国历史上著名的少数民族画家，对后世山水画影响深远。他与赵孟頫有深厚的友谊，受其影响，对书画的兴趣与日俱增。他悟性极高，工山水、墨竹。山水从二米（米芾、米友仁父子）入手，参以董李（董源、李成），尤其喜爱董源、米芾的画风，卷面云烟流动，淡雅有致，生机盎然，富有诗一般的韵律。善于用云烟渲染气氛，是著名的画云专家。作品有《云横秀岭图》《横山晴霭图》《墨竹坡石图》等。

黄公望（1269～1354），字子久，号大痴，又号一峰，常熟人。所作山水以疏体见长，用笔简远，若不经意，平淡天真之趣溢于画卷，流露清高隐逸的思想。他的《富春山居图》被誉为“画中《兰亭序》”。另有《丹崖玉树图》《秋山幽寂图》《山水图》等作品。

王蒙（1301～1385），字叔明，号黄鹤山樵，湖州人，为赵孟頫的外孙。所作山水以密体见长，布局充实，结构饱满，用笔多变，皴法丰富，厚重繁密，“望之蔚然而深秀”。如《青卞隐居图》，明人董其昌评此画为“天下第一”，称王蒙“力能扛鼎”。其他画作有《花溪渔隐图》

《春山读书图》《夏日山居图》《夏山高隐图》等。

倪瓒（1301～1374），字元镇，号云林子，无锡人。出身富豪，气度清高，不吝浮财。追求超逸，空灵清旷。作山水以“二岸一水式”构图见长，善用干笔皴擦，好作折带皴以见坡石的跌宕。他的作品不绘人物，简远平淡，具有超尘绝俗的韵味。如《渔庄秋霁图》，近处坡石上植数枝枯木，中景不着一笔，空阔平淡，是为湖水；远处山坡如带，境界萧疏，枯淡空灵，空旷中含有孤傲之气，被视做元画逸品的代表，王原祁评“第一逸品”。其他作品有《容膝斋图》《虞山林壑图》《西林禅室图》等。

吴镇，字仲圭，号梅花道人，嘉兴人。出身贫寒，孜孜绘艺，不求闻达。所作山水、人物、花鸟，以湿笔见长，淳朴天真，充满野逸之趣，寄托自由不羁、归隐江湖的志向。有《溪山高隐图》《洞庭渔隐图》《渔夫图》等。

花鸟画在元代也得到发展，梅、兰、竹、菊“四君子”和松石成为画家们喜爱的题材。许多画家擅长“四君子”与松石，如王冕的墨梅、管道昇的兰花、李衎的竹子、钱选的菊花、曹知白的松树、倪瓒的秀石，都较为著名。

人物画发展到元代已退居到次要的地位，但是人物画和山水画、花鸟画一样，也处于形式风格的转型期，所以它表现出了与前代完全不同的风貌。赵孟頫、钱选也都以人物画著称。专业的人物画画家有刘贯道、任仁发、颜辉、张渥、王振鹏、王绎等。

七、多种宗教文明碰撞下的艺术

蒙古人建立的元王朝是一个版图空前广大的帝国，其“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”，“东南所至，不下汉唐，而西北则尽过之”。不仅国内各民族之间的交流密切，而且和外部世界的交往也空前加强，元代可以说是一个大开放的时代。



元代观音塑像

蒙古的西征，使大批阿拉伯人、波斯人和中亚人大规模迁居中国，他们大都从事商业贸易，一时间“回回遍天下”，后逐渐和汉族融合，形成了信仰伊斯兰教、使用汉语而又浸润阿拉伯和波斯文化的传统的回

族；元代中西交通的开辟，也为基督教的传播创造了有利的条件和土壤。元时基督教被称为也里可温教，有两大派别，一为曾流行于唐代的景教，属基督教聂斯托里派，另一个是元时传入的罗马天主教。景教在大江南北遍设教堂，其教徒遍及山西、陕西、甘肃、河南、山东、直隶以及广东、云南、浙江等地。天主教则先立足于大都，然后将传教触角从帝都向外地扩展，教徒发展到三万多人。伊斯兰教和基督教在中国的传播也给中国文化带来了一些新鲜色彩，不仅影响了中国文学，而且对中国的建筑、陶瓷艺术都有明显影响。在泉州，元朝海外贸易非常发达，当地建造了许多清真寺。这些宗教场所不仅有浓郁的伊斯兰色彩，而且还吸收了佛教、基督教的艺术色彩，甚至还有印度教的文化特色。泉州也成为一个宗教荟萃的自由之都。



元代玻璃莲花盏托

元代疆域扩大，陆路和海路皆畅通，元政府对海外贸易也就更重视。陶瓷器的输出较之宋代有增无减。汪大渊《岛夷志略》记载，元代陶瓷远销至菲律宾、马来西亚、印度、越南、印尼、新加坡、泰国、孟加拉、斯里兰卡、柬埔寨、缅甸、日本、伊朗、沙特、埃及等地，品种有青瓷、青白瓷、青花瓷和各类日用陶器。从各国出土情况看，范围更广，在肯尼亚、索马里、坦桑尼亚都有出土。马可·波罗带德化白瓷回欧洲，后来，欧洲人称德化外销瓷为“马可·波罗瓷器”。元代的龙泉窑还专

为销往中东而生产了一种仿自金属器的青瓷碗。为适应输入中国瓷器的不同民族的不同需要，工匠们善于从外来艺术中吸收营养，从而使中国瓷器的造型与表饰打上了外来艺术的印迹。中国传统文化受到了伊斯兰文明的影响，元青花的崛起就与伊斯兰关系密切，其造型受到了伊斯兰器皿的影响，装饰布局的繁密也与伊斯兰金属器皿风神相同。

在建筑方面，能够体现中外宗教文明交流的杰作是阿尼哥建筑的妙应寺白塔。阿尼哥是尼泊尔建筑师、雕塑家、中尼文化交流的友好使者，1206年应世祖忽必烈之邀到西藏参予营造黄金佛塔，后入京主持建筑了大批佛寺、佛塔、道宫等。其造型风格独特，人称“梵式”，对后世的佛教雕塑影响甚大。妙应寺白塔是其最辉煌的艺术杰作，按照阿尼哥从尼泊尔带来的佛塔样式建造，它的蓝本又是古代印度比较原始的覆钵式佛塔。由于它们的表面一般都涂抹着白灰，颜色洁白，又俗称“白塔”。它有50.9米高，是中国现存最高大的一座喇嘛塔。妙应寺白塔的建成，不仅为中国古老的佛塔增添了新的种类，也给藏传佛教的覆钵式塔制定了规范模式。元代兴建的佛塔大都是这一类型，山西代县的阿育王塔、武汉的胜像宝塔、江苏镇江云台山的过街塔都与妙应寺白塔相似。



元代青花瓷瓶

在壁画方面，山西平陆的永乐宫壁画是中国古代壁画的奇葩，也代表了元代壁画的最高水平。壁画绘制于元泰定二年（1325），历经六七百年的岁月侵蚀，仍然保持着清晰的面貌。壁画描绘了道教神仙朝元的盛况，近三百位神仙重叠地排成四层，组成长长的行列，场面宏伟庄严真切，使观者有身临其境的感觉。壁画对人物形象的描绘充分体现了传统中国绘画的特点，画师以简练而严谨、流畅而刚劲的线条刻画了众多生动的形象，这些形象按不同的年纪、性格和表情绘制，变化多样而不雷同。线条在疏密有致的组织中、刚柔相济的变化中，创造了和谐的韵律和装饰性效果。元代各种宗教艺术的兴盛也是元代宗教宽容政策的体

现，展现了元代开放的心态和胸襟。



元代妙应寺白塔

在科技方面，元代中国对外部世界的大规模开放，使大批中亚波斯人、阿拉伯人迁居内地，他们之中有不少科技人才，他们的先进科技，尤其是当时处于世界领先水平的阿拉伯天文学、数学，以他们为媒介传入中国科技界。元代天文学家郭守敬在发展中国传统天文学的基础上，充分吸收阿拉伯天文学成果，制定了中国历史上使用时间最长的《授时历》。《授时历》以365.2425天为一年，比地球绕太阳公转一周的实际时间只差26秒，跟目前国际通用的公历完全相同。

在域外文化输入中国的同时，由于元朝的西征，中国文化向西方传播的速度也大大加快。中国四大发明之一的火药，在元朝西征中传入阿拉伯，再传入欧洲。中国的印刷术也经由元朝统治下的波斯以及突厥统治下的埃及传入欧洲，促进了欧洲文化的发展，为世界文明作出了杰出

的贡献。

附录

大事年表

宋·元

960年

·赵匡胤发动陈桥兵变，称帝，国号宋（960～1279）。后周亡

961年

·宋太祖“杯酒释兵权”，军政大权收归中央

983年

·辽改国号为大契丹

·《太平御览》书成

984年

·辽在蓟县建独乐寺观音阁，为中国现存最古木构楼阁

1001年

·建定县开元寺料敌塔，为中国现存最高砖塔

1004～1007年

·景德镇瓷器名播四方

1005年

·杨亿等奉敕编纂《册府元龟》

1023年

·交子在四川地区发行，是世界上最早的纸币

1041～1048年

·毕昇发明活字印刷

1049年

·开封建祐国寺塔，为中国现存最早的琉璃面砖塔

1056年

·佛宫寺释迦塔建成，为世界现存最高的木构建筑

1057年

·欧阳修（1007～1072）倡导平易朴实的文风

1059年

·泉州建成中国第一座海港大石桥洛阳桥

1061年

·当阳建玉泉铁塔，中国现存最高铸铁塔

1069年

·王安石（1021～1086）开始实行变法

1072年

·欧阳修卒。著有《醉翁亭记》、《新唐书》（合著）、《新五代史》

1073年

·周敦颐卒

1077年

·邵雍卒

1084年

·司马光《资治通鉴》书成，为中国第一部编年体通史

1085年

·司马光执政，废王安石新法

·程颢卒，与弟程颐之学世称洛学

1086年

·王安石卒

·司马光卒

1088年

·沈括于本年前后作《梦溪笔谈》

1096年

·辽建妙应寺喇嘛塔。1279年重建，即今北京白塔

12世纪初

·张择端绘《清明上河图》

1101年

·苏轼（1037～1101）卒

1105年

·黄庭坚卒

1107年

·程颐卒

·米芾卒

1115年

·女真首领阿骨打在会宁称帝，国号大金（1115～1234）

1192年

·金建成卢沟桥，为中国现存最早的联拱式石桥

1200年

·朱熹（1130～1200）卒。后人编其言论为《朱子语类》

1206年

·铁木真建蒙古国，称成吉思汗（1162～1227）

1207年

·辛弃疾卒

1210年

·陆游卒

13世纪50年代～14世纪初

·元杂剧创作出现高峰。名家有关汉卿、白朴、马致远、王实甫、郑光祖；名作有《窦娥冤》《墙头马上》《汉宫秋》《西厢记》等

1254年

·忽必烈攻入云南大理城，大理国亡

1257年

·元好问卒

1260年

·忽必烈即大汗位，诸王之战始

1267年

·营建中都（今属北京市），历时八年完成

1271年

·忽必烈定国号大元，元朝（1271～1368）开始

1272年

·改中都为大都

1273年

·元军破樊城，襄阳降

1274年

·忽必烈命伯颜率军伐宋

1275年

·元军进逼临安，文天祥等起兵勤王

·马可·波罗到中国。后撰有《马可·波罗行记》

1279年

·元军破崖山，陆秀夫负幼帝蹈海卒。宋亡

1281年

·忽必烈发兵征日本，遇台风，全军覆没

·郭守敬等制定《授时历》，颁行天下

1282年

·始大规模海运漕粮

1286年

·颁行《农桑辑要》，为中国现存最古的官修农书

1287年

·发行至元通行宝钞

·诸王乃颜反，忽必烈亲征，擒乃颜处死

1289年

·籍江南户口

1293年

·郭守敬修通惠河成，海运漕粮可直达大都

1313年

·正式宣布恢复科举

·王祯《农书》成

1322年

·赵孟頫

卒

1323年

·《大元通制》成，颁行天下

1331年

·《经世大典》修成

1337年

·京师地震

1342年

·教皇使节抵上都，谒见元惠宗，献骏马一匹

1345年

·《辽史》《金史》《宋史》修成

1348年

·台州黄岩方国珍起事，聚众海上，劫掠海运

1354年

·黄公望卒